ادبستان





۱۱
آبان ماه سال ۱۳۶۹
۲۵۰ ریال

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature

Published by Ettella'at Co.

Director & Chief Editor: Seyed Ahmad Sám



صاحب امتیاز: موسسهٔ اطلاعات

مدیرمسئول و سردبیر: سید احمد سام

سال اول ـ شمارهٔ یازدهم ـ آبان ماه ۱۳۶۹

نشانی: تهران ـ کدپستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقه چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر

تلفن ۳۲۸۴۴۲ـ۳۲۸۵۲۹

■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسه اطلاعات

■ طراح: حبیب صادقی

■ صفحه آرا: داود مظفری

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.

□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان آزاد است.

□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.

□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یک طرف کاغذ بنویسید.

□ فرستندگان مطالب می توانند ـ در صورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یک قطعه عکس برای ادبستان بفرستند.

□ مترجمان باید همراه ترجمهٔ خود یک نسخه رونوشت یا کپی اصل مطلب را بفرستند.



■ طرح روی جلد از: حبیب صادقی

■ طرح پشت جلد از: ایرج شافعی

■ طرح داخل جلد: «شادروان سلمان هراتی» از حبیب صادقی



بسم الله الرحمن الرحیم

سخن کوتاه...

■ «مطبوعات و نشریات آزادند، مگر این که مخل به مبانی اسلام باشند. روح قانون اساسی که تکیه برآزادی دارد، برمطبوعات کشور حاکم است و هیچ مانعی سلب آزادی آنها را نمی کند و براین اساس بود که مجلس شورای اسلامی قانون مطبوعات را که منطبق با روح قانون اساسی است، تصویب کرد... درزمینه مطبوعات نیز، اصل برآزادی آنان است. آزادی یکی از ارزشمندترین سرمایه های بشری است که در متن آن،افکار شکوفا می‌شوند و جامعه تکوین پیدا می کند. رشد فکر جز در سایه آزادی میسر نیست و اسلام نیز براین اصل تکوینی احترام می گذارد و آن را مبنای مسایل اجتماعی می‌داند... مطبوعات باید در جهت پاسداری از صداقت و آزادی بکوشند. منطق به جای هیاهو و برخاش حاکم شود و سعی شود تا هیاهو و مطالب نادرست را به نام منطق و با فریب، به خورد جامعه ندهیم و پاسدار حکومت منطق باشیم. دست اندرکاران مطبوعات باید با صداقت و منطق، حرمت اسلام و مردم را پاس بدارند و خود پاسدار آزادی باشند»

این کلام حجت‌الاسلام‌والمسلمین دکتر خاتمی، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی‌است، در مراسم انتخاب نماینده مدیران مسئول در سومین دور هیأت نظارت برمطبوعات که چندروز پیش برگزار شد. سخن فرهنگ ساز وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، بی نیاز از هرشرح و تفسیری، جانمایه پویایی ایمان و اندیشه را برای بهره مند شدن از مطبوعاتی شایسته جمهوری اسلامی ایران بازمی‌تاباند. تبلور این کلام، تعهد راستین مطبوعات در قبال اسلام، نظام و مردم تشنه آگاهی فرهنگی است؛ و دلسوزان و اندیشمندان و فرهیختگان متعهد خود به نیکی و روشنی دریافته اند که مردم ما بیش و پیش از هرچیز به کتاب و مطبوعات روشنگر نیاز دارند. در پاسخ به این نیاز حیاتی است که جامعه مطبوعاتی ما باید تحرکی حقیقی بیابد و در جهت رشد و تعالی، با تمام ظرفیت کار کند.

به قول آقای امین زاده، معاون مطبوعات و تبلیغات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، در مراسم یادشده: «وکشور ظرفیت وسیعی برای فعالیتهای مطبوعاتی دارد و سیاست ما در این راستا، گسترش زمینه کیفی و کمی کار مطبوعات است. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی برای سرعت بخشیدن به رشد مطبوعاتی و تأمین ظرفیتها، تمام امکانات خود را به کار خواهد گرفت... به تناسب رشد فرهنگی درزمینه‌های دیگر، فعالیت ما رشد متناسبی نداشته و خلاء مربوط به این مسایل درجامعه ما کاملا محسوس است. باید تمام توان فرهنگی‌مان را درجهت ارتقاء فرهنگ کشور و مقابله باتهاجم فرهنگی غرب به کار ببریم و بار عمده این مسئولیت نیز بردوش مطبوعات است که مهمترین رسانه مردمی هستند... حل بسیاری از نارسایی‌ها برعهده جامعه مطبوعاتی است و وظیفه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نیزپشتیبانی و حمایت از مطبوعات برای حل این مشکلات است. در این راستا نیروهای مطبوعاتی باید هنجارهای جامعه را بشناسند و پیوند واقعی با مخاطبین خود برقرار کنند.»

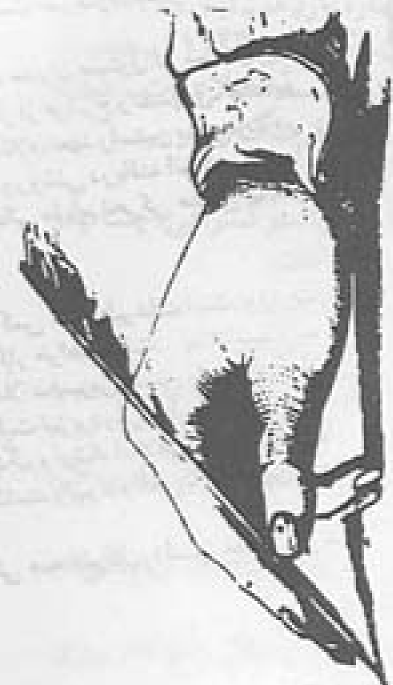
سخن کوتاه: خود را برای جهش به سوی آینده، آینده‌ای زیباتر و روشن‌تر که با مجموعه تلاشهای فرهنگی همه قلمزنان، دلسوز متعهد، نوید برخورداری جامعه متحول از مطبوعات پرتوان و مردمی می‌دهد، آماده سازیم.

با خوانندگان...



تحقیق ادبی یا فضل فروشی یا...؟

■ دیرگاهی است که ادبا و استادان ما بر سر دیوان حافظ جدلهای پایان ناپذیر دارند و سالهاست که گاهنامه‌ها و مجله‌ها و هفته نامه‌ها و روزنامه‌های ما انباشته است از بحثهای دورودراز و جنجالهای عبث دربارهٔ حافظ. تاکنون هزاران هزار صفحه در شرح ابیات او سیاه شده است و هنوز هم بر سر هیچ کدام از ابیات غامض او اتفاق نظری وجود ندارد، دیوان او را شاید بیش از ده بار تصحیح کرده‌اند و با آن که فلان نسخه را نسخهٔ نهایی دیوان حافظ دانسته‌اند، اما باز حافظ شناسان این دیار تنها مشغلهٔ فکری‌شان نسخه بدلهای دیوان اوست.



در این سالهای اخیر به کرات شاهد چنین مباحثی بوده‌ایم. دریغ! چه عمرهای گرانمایه که به پای این بحثها تلف نمی شود و چه وقتها و فرصتهایی که به هدر نمی‌رود. هیچ کس هم نیست که بپرسد این همه گفتنها و نوشتنها برای چیست و اصلاً ما با این مناقشه‌های بیهوده بر سر کلمات شعر حافظ به کجا می‌خواهیم برسیم؟

حافظ به انسان درس آزادگی و ظلم ستیزی می‌دهد. بشر را به مبارزه با پستی‌ها و ریاکاری‌ها می‌خواند و میل به حقیقت و راستی را در او زنده می‌کند. حافظ انسان را به ایستادگی در برابر خداوندان زر و زور می‌خواند و از او می‌خواهد که خود را به دنائتها و رذالتها آلوده نسازد. اما ما کودکان ساده‌دل همهٔ این درسهای آموزنده و اندیشه‌های عمیق را رها کرده‌ایم و تمامی جد و جهدمان این است که مثلاً دریابیم در این بیت حافظ:

معاشران گره از زلف یار باز کنید
شبی خوش است، بدین وصله اش دراز کنید

«وصله» درست است یا «قصه»!

ما به جای آن که جان کلام حافظ را درك كنيم و لحظه‌ای با خود بیندیشیم که آن آزادمرد چه گفته و از ما چه طلبیده است، تنها بر ظاهر کلام او دل خوش کرده‌ایم.

یکی از حافظ شناسان ما دربارهٔ این بیت حافظ:

علم و فضلی که چهل سال دلم جمع آورد
ترسم آن نرگس ترکانه به یغما ببرد

سخنها گفته است و فتوا داده است که از این پس باید «نرگس ترکانه» را «نرگس مستانه» خواند، چون که: «صفت ترکی دادن به چشم را بنده حداقل از حافظ بعید می‌دانم.» [نشر دانش - سال اول - شمارهٔ ۵ و ۶ - ص ۱۱]

هرگز هم از خود نمی پرسیم که بحث دراین باره که نرگس ترکانه را باید نرگس مستانه خواند، چه سودی دارد و چه دردی از دردهای ما را علاج می کند.

یقیناً همهٔ ما این بیت حافظ را خوانده‌ایم که:

ساروان بار من افتاد خدا را مددی
که امید کرمم همره این محمل کرد

اما حتماً تعجب خواهید کرد که اگر بشنوید که یکی از حافظ شناسان با فحص بلیغ دریافته است که «بار افتادن» در این بیت به معنی بچه انداختن و سقط جنین همسر حافظ است!

باور ندارید؟ اززبان حافظ‌شناس مورد اشاره بشنوید:

«چون به یاد بیاوریم که «بار» گذشته از معنی نزدیك ومشهورش که در عربی حمل می گویند در زبان فارسی به معنی میوه و کنایه از فرزند که میوهٔ درخت زندگی بوده باشد نیز هست. ناگهان این پرسش به ذهنمان راه می‌یابد که آیا مقصود حافظ از این «بار افتادن» بار انداختن همسرش نیست؟... پس روشن می شود که بار باید همان میوهٔ دل و فرزند بوده باشد و «محمل» زن حامله‌ای که گویا به اصطلاح سرزا رفته است.» [حافظ آئینه‌دار تاریخ - ص ۲۴۶_۲۴۵]

می بینید چه بر سر حافظ آورده اند؟!

به یاد دارم که سالها پیش در مجلهٔ «یغما»، یکی از استادان ادبیات دربارهٔ این بیت حافظ:

فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش
گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش

بحث مفصلی کرده بود که باید «شد» را با ضمه خواند یا فتحه. ظاهراً مقالات بسیاری در تأیید یا رد آن به دفتر مجله رسیده بود. مدیر «یغما»، مرحوم یغمایی، با نوشتن یادداشت کوتاه زیر از چاپ آن مقالات ابا ورزیده بود (و چه کار درستی کرده بود):

«در شمارهٔ اسفند سال پیش استاد.... دربارهٔ این شعر حافظ: فکر بلبل همه... الخ نظری فرموده که چون من بنده حبیب یغمایی نابینا هستم نخواندم. اکنون در دنبالهٔ این بحث نامه‌ها رسیده که نه خوانده می شود و نه چاپ، که جز تباهی اوقات نتیجه ندارد. هر جور می‌خواهید بخوانید.» [یغما - سال سی ام - ص ۱۸۱]

همین چندی پیش مدیر یکی از مجلات کشور که از بحثهای مکرر دربارهٔ نسخه بدلهای دیوان حافظ در مجله‌اش خسته شده بود، صریحاً نوشت که دیگر حاضر نیست چنان مقالات بیهوده‌ای را چاپ کند [آینده - سال ۱۳_ ص ۵۸۴]

اشتباه نشود! هیچ کس نمی گوید که دربارهٔ ابیات حافظ بحث نشود و بر دیوان او شرح نوشته نشود. سخن بر سر این است که باید به اندیشهٔ حافظ وپیام جاودانی اوهم پرداخت. باید دریافت که چرا دل حافظ دردمند است و از دست چه کسانی خشمگین است. باید سرچشمه‌های الهام روح او را یافت و خود را سیراب کرد والا بحث در این باره که «خرقه» چند بار در شعر حافظ آمده است و جناسهایی که او به کار برده، کدام است... ما را به هیچ جا نمی‌رساند.

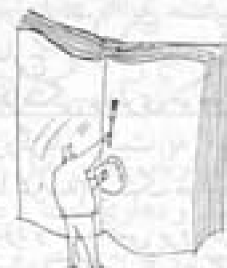
مردم ما حافظ را برای «صنعت»هایی که در شعر به کار برده دوست ندارند، چرا که همین بازی با کلمات را دیگران بهتر و پیچیده‌تر به کار برده‌اند، مردم ما

حافظ را برای آن می‌پسندند که با ابیات بلند و عمیق خود روح تازه‌ای در کالبد آنها می‌دمد و رنگ کسالت و یأس را از چهرهٔ آنها می‌زداید، آنها را به حرکت درمی‌آورد و معایب و نقایصشان را بی‌پرده و بدون ذره‌ای اغماض نشان می‌دهد و در همان حال راه تعالی و سعادت را پیش‌رویشان می‌گذارد.

اکنون انصاف دهید؛ آیا حافظ شناسان ـ من حیث‌المجموع ـ با شرح و بحثهای مکرر و ملال‌آورشان دربارهٔ حافظ، مردم ما را با آن شاعر بزرگ آشناتر کرده‌اند یا بیگانه‌تر؟ آیا این جدلهای صوری خسته کننده و این جنجالهای مضحک، بیهوده نیست؟

شهداد حیدری

□ دوست گرامی، آقای شهداد حیدری؛ نظر شما را که با کلامی گرم و صمیمی بیان شده قبول داریم، اما بپذیرید که تحقیقات ادبی هم برای اهل فن و همهٔ علاقمندان به ادبیات به جای خود حائز اهمیت و ارزش است ـ البته به شرط این که به ورطهٔ بیهودگی و فضل فروشیهای بی‌خردانه کشیده نشود و به قصد زدودن ابهام و در جهت شناخت و روشنگری باشد.



نگاهی از دوردست...

■ «...این دومین مرقومه من بیچاره است (همراه با شعر) جواب اولی آمده بود: ارسال اشعار تازه‌تر و مطالب باهم‌تر[!] می‌دانید برادر ارجمندم (مشاور ادبی مجله)؟ ما اصلاً به وصل کردن پیچ و مهره در شکل تقلیدی عادت کرده‌ایم یعنی روی این کرهٔ خاک ما مونتاژترین [!] اجتماع هستیم. باور نمی‌کنید؟ اگر جواب مثبت است موردی نشان دهیم. در مورد صنعت در شاخه مختلفش[!] که حرفی نیست (یعنی جنابعالی نمی‌توانید ما را استحاله کنید). اما تاسف‌بارترین، در زمینه صنایع هنر[!] است (تمام رسانه‌ها) مثلاً باید انتظار بکشیم (مثل همین صفوف کالاهای کوپنی) تا رؤیت نمائیم. یکی از غرب، حالا کشورش فرقی نمی‌کند، با یك سبك نوشتاری (که انصافاً اگر به فرهنگ توحیدی خویش توجه کنیم، قرنها ازآنها جلوئیم) مطرح بفرمایند و بعد ما شروع کنیم به‌به! چه‌هجه[!] کف، سوت، جار، هوار و... اما اگر نویسنده‌ای بی‌نام و نشان از گوشه‌ای از این خاك ادب‌خیز برخاست، دست او را گرفتن از نظر ما بی‌ادبی است... جهان به سوی يك قطبی شدن است و عصر علوم ارتباطات می‌باشد...

محمدرضا مروت»

□ آقای مروت!

اگر توقع دارید که برای هر یك از هزاران خوانندهٔ مجله که نامه و بحتمل شعری می‌فرستند باید نامه‌ای مفصل و شرحی مبسوط بنویسیم و ارسال داریم، به اطلاعتان می‌رسانیم: توان و امکان این کار را نداریم. ولی بارها نوشته‌ایم که هیچ نامه و مطلبی را بدون پاسخ نخواهیم گذاشت.

تلویحاً گله کرده‌اید که چرا دست نویسنده‌های به قول خودتان «بی‌نام و نشان» را نگرفته‌ایم. اگر کمی «مروت» به خرج می‌دادید به وضوح می‌دیدید که بیش از نیمی از صفحات ادبستان را به چاپ آثار نویسندگان، شاعران و مترجمان جوان اختصاص داده‌ایم.

ضمناً، از میان ده فقره «شعر»ی که فرستاده‌اید، حتی یکی هم درحد متوسط نبوده است. لابد می‌دانید که برای «نوشتن» و «سرودن» تنها علاقه و اشتیاق کافی نیست، استعداد و قریحه نیز لازم است. موفق باشید.

ممنونیم

■ «...آقایان محترم، کوششهای گرانبهای شما سزاوار تقدیر همهٔ ادب دوستان و خوانندگان گرامی زبان فارسی است و البته که در این مقام و از این هم بالاتر قرار گرفته است. به منظور من وجود ادبستان گرانقدر در صحنهٔ فرهنگ و هنر يك فراغ بزرگ پر کرده است، فراغی که قبل از ادبستان بر آن صحنه سایه انداخته بود. بنده از صدور شمارهٔ يك مجلهٔ محبوبم و تا حالا همه ماهی در انتظار صدور شماره‌های بعدی بسر می‌برم و آنگاه باشور و شعف و مهربانی زیادی آن راورق می‌زنم و می‌خوانم. خواهشمندم اجازه بدهید بنده که یکی از آواره‌های کرد عراقی هستم از این جا دست شما را به گرمی بفشارم و به شما تبریك بگویم.

آقایان محترم، بعد از قرائت شمارهٔ ۸ مجلهٔ گران قدر شما و فقط به خاطر خدمت به ادبیات فارسی که ما با آن رابطهٔ تاریخی عمیقی داریم تصمیم گرفتم مقاله‌ای بنویسم [دربارهٔ مصاحبهٔ ادبستان با یکی از نویسندگان] و از شما طلبکارم، در حال صلاحیت، آن را روی صفحات گران‌بهای مجله‌تان نشر کنید. اما خواهش دومم این است که مرا از سرنوشت این مقاله آگاه سازید. و بالاخره خواهشمندم که از اشتباهاتی که در دستور زبان و از این قبیل چیزها که بنده مرتکب شده، مرا ببخشید، چون این همهٔ توانایی‌های من در زمینهٔ زبان فارسی است. با تشکر فراوان و امید پیشرفت و پیروزی فراوان‌تر برای شما و ادبستان.

سردار عبدالله ـ مریوان»

□ دوست و خوانندهٔ گرامی، جناب سردار عبدالله.

نامه و کلام شیرین و باصفای شما باعث شادی نویسندگان و سردبیر ادبستان شد. از لطف و محبت جنابعالی ممنونیم. مضامین و نکاتی که در مقالهٔ ارسالی مطرح کرده‌اید قابل بحث و درخور تعمق است. بی‌گمان، با توجه به عشق و علاقه‌ای که به زبان فارسی دارید، با مطالعه و پیگیری توانایی و تسلط بیشتری برای نوشتن به زبان فارسی خواهید یافت. در انتظار دیگر مطالب و مقاله‌های شما هستیم. شاد و موفق باشید.



به‌به!

■ «... حتماً منتظرید تا مثل اکثر خوانندگانتان و مثل همهٔ نامه‌هایی که قبلاً فرستاده‌ام (و البته همگی به غیر از یکی ناپدید شده‌اند، با آن که چند ماهی از ارسالشان می‌گذرد، اما نامه‌هایی در «با خوانندگان» وجود دارد که تاریخ کمی از ارسالشان گذشته) به‌به چه خوش آهنگی و چه خوش قدوبالایی‌ها را باز تکرار کنم ـ خوب! این هم انتظاری است، اما راستی فکر نمی‌کنید که تعهد و تعالی ملی‌مان را اندکی از یاد برده‌اید؟ از يك مجلهٔ به اصطلاح سنگ به سینهٔ ادب و فرهنگ و هنر انتظار جمع سه گفتگو و پنج ترجمه در يك شماره (شمارهٔ ۹) نمی‌رود. به نظر می‌رسد این شکسته چنگ بی‌قانونتان دارد زخمه پرداز همان نواهای همیشگی می‌شود اما کمی شیك‌تر و ترو تمیزتر.

مانده که دو ـ سه تا شعر هم از شعرهای جناب «....» را چاپ کنید تا کار تمام شود و بتوان آن را پشت ویترین بوتیکها جای داد (کنار آلبومهای عکسی که رویشان عکس اوشین است) نمی‌دانم این خلیل جبران خلیل دیگر چه دینی برگردن شما دارد که دست نمی‌کشید.

می‌دانید؟ چیزهای زیاد تکراری همچنین به‌درد زیاد خواندن نمی‌خورند. اصلاً مگر فراموش کرده‌اید که ما خودمان در زبان فارسی‌مان بسیار داریم ناشناخته و شناخته که پرداختن به آنها شاید مقرون به صرفه‌تر باشد برای ادبیات خودمان. من شخصاً انتظار داشتم

درمجلهٔ این ماه (شهریور) مثلاً به جای خبر بزرگداشت ونسان ون‌گوک، مثلاً خبر فوت بسیار غمگنانهٔ محقق بزرگ ادبیات فارسی آقای ناتل خانلری را ببینم یا به جای پرداختن به جبران خلیل جبران مثلا استاد

شهریار این یگانهٔ معاصر خودمان، مگر چه چیزش کم است؟ سهراب سپهری چه کمتر دارد، از ونسان ون‌گوک. یا نویسندگان خودمان چه از آلبرکامو کم دارند؟

راستی فکر می‌کنید تنها يك نامه از اخوان و بس ادای حق هنر و ادب این مرزوبوم است.[؟] فکر می‌کنید ادبستان فرهنگ و هنر دارید یا دبستان مترجمان وحی‌های مُنزل بیگانگان؟!

صفحات شعرتان کو؟ آن رگه‌های لطافت ادب و عرفان فارسی که در شماره‌های نخستین به چشم می‌خورد کجا گم و گور شدند؟ کمال‌الملك یگانهٔ ما کو که به جای ون‌گوک هلندی، نقاش اسطوره‌ای

خودنمایی کند؟ ازیاد رفتگان ادبیات و هنر که به راستی موجودیت فرهنگ و جامعهٔ ما هستند کو؟ چرا ردپایی در ادبستان فرهنگ و هنر!! شما ندارند؟ نیمای ما؟ دیگرانی که هنوز زنده‌اند؟

◀



با خوانندگان...

من نمی خواهم با این حرفها حرفهایی گفته باشم و دق دل خالی کنم. نه، چرا که به قول اخوان بزرگ: هر کس هر مطلبی که دوست ندارد می تواند نخواند. اما می خواهم بگویم با این همه امکانات...

کوتاه سخن این که امیدوارم شما ادبستانی های بسیار محترم سعی کنید لااقل همان خرده لطافت اولیه را حفظ کنید...

عبدالرحیم میرخانی ـ هشترود

□ آقای میرخانی. مطمئن باشید که در انتظار «به به» برای کارمان نیستیم. قبل از هر چیز باید به عرضتان برسانیم که ادبستانیها با ایمان و اعتقاد بی خدشه به معیارها و ارزشهای اسلام و انقلاب اسلامی می اندیشند و کوشش دارند در کار خود براساس این معیارها و ارزشها عمل کنند و مبادروزی که کسی ما را خارج از این معیارها و ارزشها تحسین کند. شاید گفتن و نوشتن مکرر این حقیقت، زائد باشد چون دوستان و خوانندگان گرامی و هوشمند کارنامهٔ ده یازده ماههٔ ادبستانیها را پیش رو دارند و خود به نیکی و درستی، بدون حب و بغض داوری خواهند کرد.

و اما، در پاسخ به ایرادهای جناب عالی به عرض می رسانیم:

۱ـ آن «محقق بزرگ»ی که ما را به خاطر چاپ نکردن خبر فوتش مستوجب سرزنش می دانید، «وزیر» یکی از کابینه‌های منفور رژیم منحط و تا مغز استخوان فاسد پهلوی بوده و در خرداد سال ۱۳۴۲، برای خوش خدمتی و اثبات مراتب خاکساری خود بر آستان دربار تبهکاران، پیشنهاد کرده بود که مردم شریف مسلمان و حق‌طلب و رهبر محبوب و عزیزشان را قتل‌عام کنند. فراموش نکنید که تاریخ تاریک نمی ماند!

۲ـ گناه و تقصیر ازادبستانیها نیست که شما جبران خلیل جبران را نمی شناسید و به مقام و جایگاه او در ادبیات متعهد جهان واقف نیستید.

۳ـ صفحات شعر را هر وقت که شعرهای واقعاً با ارزش به دستمان برسد دایر خواهیم کرد. در این زمینه هم نمی‌خواهیم برای به اصطلاح خالی نماندن عریضه، صفحاتی را با بیهودگی پر کنیم.

۴ـ برای تجلیل حقیقی از مقام هنری یک شاعر بزرگ خود را به چاپ مقالاتی پخته، عمیق و ارزشمند که منقدین صاحب نظر نوشته باشند، ملزم می‌دانیم و مادام که چنین مطالب و مقالاتی در دسترس نباشد، باری به هر جهت صفحات را سیاه نمی کنیم و دنبال «مد» روز هم نمی‌دویم.

۵ـ درباره سهراب سپهری در حد بالنسبه شایسته مطالب متنوعی داشته‌ایم. ضمناً مطمئن باشید سهراب سپهری در زمینهٔ نقاشی از ونسان ون‌گوک بسیاری چیزها کمتر داشت، که اگر خود آن مرحوم زنده بود فروتنانه به این حقیقت اذعان می‌داشت.

۶ـ قضاوت در مورد بقیهٔ حرفها و «انتقاد»هایتان را به عهدهٔ خودتان و خوانندگان می گذاریم.



تنگ نظری ها و باقی قضایا...

■ «بی تعارف واز صمیم قلب، دست مریزاد. مختصر این که پس از سالیان دراز، چشممان به جمال مجله‌ای افتاده است که درکار باندبازی و دکان سازی واستاد بازی و نان قرض دادن وگرفتن نیست. دراین تردیدی نیست که هیچ هنرمندی مادام که آثار قلمی خود را درابتدا به سنگ محک بزرگان و صاحبان تجربه نزند، نمی تواند نقاط قوت وضعف کار خود را دریابد ورشد کند. متأسفانه دراین مملکت همیشه گروههایی برای بزرگ ولانسه کردن اعوان وانصار خود و به اصطلاح «غول» ساختن از همپالکی‌ها دست اندرکار نشر مجله و روزنامه‌های ادبی وهنری بوده اند.

این شیوه هنوز هم مرسوم است و برای اثبات مدعایم خواهش می کنم بادقت و طی چند ماه مجله‌های ادبی و هنری موجود را ورقی بزنید. می بینیم و می بینید که تنها تعداد انگشت شماری از به اصطلاح «معارف» حق ورود به حیطهٔ هر مجله و نشریه را دارند. با این حساب اگر فی‌المثل محققی از خارج بخواهد باتکیه برمجله‌ها و نشریه‌های ادبی وفرهنگی وهنری موجود نظری برآثار بزرگمردان وبزرگزنان دست به قلم وهنرمند این مرزوبوم بیندازد با عرصه‌ای تنگ مواجه می شود که درآن تنها تعداد معدود و مشخصی پرورش یافته و نامور شده‌اند. این انحصار طلبی‌ها و تنگ نظریها دربهنهٔ فرهنگ و هنر واقعا زیانبار وتلخ است.

با این دید و بینش نسبت به مجموعهٔ موجود نشریات ادبی و هنری است که صادقانه به شما باید بگویم خسته نباشید. موفق باشید. چراغی درتاریکی تعصب نشریات «غیر متعهد» روشن کرده اید و مطمئن باشید که چراغی را که به یاری حق برافروخته اید هیچ کس نمی تواند باحقدوتنگ نظری خاموش کند.

با جان و دل مشتاق همکاری و کمک هستم، صرف نظر از این که وکیل دادگستری‌ام واگر احیاناً به تخصصم دراین رشته نیازی افتد بی مطالبهٔ «حق الوکاله»! حاضر به خدمت هستم. ازطرفی مدرس دانشگاه وهمچنین دانشجوی دورهٔ دکترای تاریخ هستم و اگر موافقت کنید که صفحه‌ای را درادبستان به بررسی تاریخ مطبوعات وگذشتهٔ آن اختصاص دهید، حقیر می توانم سلسله مقالاتی را دراین زمینه برایتان ارسال دارم...

خدایاورتان ـ نعمت احمدی»

□ آقای احمدی، از لطف ومحبت شما بسیار سپاسگزاریم. مطالب ومقالات مورد نظرتان را ارسال دارید تا بررسی شود و...

شعرتان را هم به مسئول صفحات شعر داده‌ایم تابخواند ونظر بدهد. دستتان را به گرمی می فشاریم و برایتان آرزوی شادی وتوفیق داریم.

شعر فارسی
در شبه قارهٔ هند و پاکستان

● آن ماری شیمل
● ترجمهٔ: ص ـ شهبازی

● بخش اول

■ کوتاه زمانی قبل از سال ۱۳۰۰ میلادی، امیر خسرو دهلوی ادعا کرد که در موطن او ـ هندوستان ـ همه زبانها به خالص ترین واصیل ترین شکلشان حفظ شده اند. به طوریکه فارسی رایج در هندوستان، از شکل متداولش در افغانستان و آسیای مرکزی و حتی خود ایران به مراتب خالص تر است.

امیر خسرو را (۱۳۲۵ ـ ۱۲۵۶) که خود از پدری ترک و مادری هندی نژاد بود می توان شاهد صادق و ممتاز وضع زبان و ادب فارسی در هندوستان به شمار آورد. او از شعرای برجستهٔ قرون وسطی است که به فارسی هندی شعر می سروده و درعین حال از مبدعان موسیقی هندی نیز بوده است، ولی به هیچ وجه اولین شاعر بزرگ پارسی گوی شبه قاره به شمار نمی رود، بلکه وی مکمل و مروج شیوه ای بوده که دو قرن از عمرش می گذشته است.

اولین فتوحات مسلمانان در شبه قاره، در خلال سالهای ۷۱۱ و ۷۱۲ میلادی صورت گرفت، یعنی زمانی که «محمد بن القاسم» از عراق به سند سرازیر شد و از درهٔ هند تا «مولتان» را به تصرف در آورد. با وجود مناطق عرب نشین در سواحل غربی و جنوبی هندوستان، ایالت سند در طول سیصد سال به عنوان تنها دژ مستحکم اسلام در شبه قاره هند به شمار می رفت تا بالاخره لشکرکشی های هفده گانه محمود غزنوی در خلال سالهای ۹۹۹ تا ۱۰۲۶ میلادی این وضع را تغییر داد و بخش عمده ای از نواحی شمال غربی شبه قاره، تحت سلطهٔ مسلمانان در آمد و چندی نگذشت که شهر لاهور، یکی از مراکز عمدهٔ ادب و فرهنگ فارسی شد.

غزنهٔ دوران محمود غزنوی مهمترین مجمع شعرا و دانشمندان بود و لاهور که دروازهٔ هندوستان محسوب می شد، به «غزنهٔ صغیر» معروف شد و عارف بزرگ «هجویری» پس از سیاحتهای فراوان، بالاخره در آنجا رحل اقامت افکند. این عارف دانشمند، نویسندهٔ اولین اثر معتبر فارسی در بارهٔ عرفان است، «کشف المحجوب» او، رسالهٔ بی نظیری است در بارهٔ کهن ترین عقاید و آداب عرفا. هجویری ـ که اهالی پنجاب او را «داتا گنج بخش» می نامند ـ چون در سال ۱۰۷۱ میلادی در گذشت، مقبره اش به صورت زیارتگاه در آمد و معروف است که هر صوفی و عارفی که از ایران و توران راهی هندوستان شده است، قبل از پیشروی در شبه قاره به لاهور قدم نهاده است تا از «داتا صاحب» اذن دخول طلبد.

مقارن همین دوران، نخستین سخن سرایان برجسته (پارسی گوی) در شبه قاره ظهور کردند.

«ابوالفرج رونی» (متوفی به سال ۱۰۹۱) آن چنان در قصیده سرایی توفیق یافت که استادی چون انوری بارها اشعار او را ستوده است. به عنوان نمونه بیتی از این دست که:

چون صفا خواهم تورنگی، صلح اگر جویم تو جنگی
راه اگر پویم تولنگی، بر چه رسمی بر چه راهی[1]

با قوافی زیبای درونی و صنعت تطابقش بکرات در ابیات هند و ایران مورد تقلید قرار گرفته است.

مسعود سعد سلمان (۱۰۴۶ تا حدود ۱۱۳۱ میلادی) حتی از او هم موفق تر بوده است. مسعود که خود ملاکی ثروتمند بود به علت تحولات سیاسی دچار گرفتاریهایی شد و چندین سال در قلعهٔ «نای» محبوس ماند. و از دل زندان شرح شور و شوق خود را نسبت به شهر محبوبش لاهور در قالب ابیات زیبایی در آفاق جهان منتشر کرد:

ای لاوهور ویحك بی من چگونه ای
بی آفتاب روشن روشن چگونه ای
من مرغزار بودم و تو شیر مرغزار
با من چگونه بودی و بی من چگونه ای

وی از طول مدت زندان خود ناله سر می دهد:

تاری از موی من سفید نبود
چون به زندان مرا فلك بنشاند
ماندم اندر بلا و غم چندان
که یکی تار موی من سیاه نماند.

مسعود با «حبسیّات» خود فصل تازه ای در ادبیات هند و ایران گشود، فصل ممتعی که مشتمل است بر قطعات زیبای یادگار قرنها. از قصاید دلنشین گرفته تا ابیات احساس برانگیز که به سال ۱۸۴۷ میلادی در زندان سروده است. ادبیات اردو نیز از حیث اشعار حبسیه غنی است. مسعود سعد سلمان تنها به خاطر «حبسیّاتش» معروف نیست بلکه مدایح او نیز نمایانگر تمامی مهارتهایی است که یك شاعر خوب فارسی باید داشته باشد. مسأله ای که بخصوص در اشعار او قابل توجه است، اقتباس از انواع سروده های محلی هندی است. (به عنوان اولین و احتمالا تنها مورد) از قبیل «باراماسه»، ابیاتی در توصیف ماههای دوازده گانه ی سال، یا در بارهٔ روزهای ماه و ایام هفته از این نوع شعر که در سانسکریت و دیگر زبانهای رایج هندی برای بیان احساسات یك زن عاشق در فصول و ایام مختلف سال به کار می رود، مسعود سعد در مدایح شاهزادگان بهره جسته و با زیرکی و ذکاوت این نوع مدحیات را با تشبیهات سنتی فارسی آراسته است. او اشعاری نیز به شیوهٔ «شهر آشوب» (توصیف ارباب مشاغل و حرفه های مختلف ولایت) سروده است. «شهر آشوب»های مسعود به حدّی موردپسند و قبول صاحب نظران افتاد که شاعری در مقام سنائی به ◄

گردآوری و ثبت و ضبط آن جمله پرداخت.
از زمان مرگ مسعود در حدود سال ۱۱۳۱ میلادی تا تولد امیر خسرو یعنی صدوبیست و پنج سال بعد در هندوستان، شاعر برجسته ای ظهور نکرد ولی در این دوره مورخان و ادیبانی بودند که آثار خود را به فارسی می‌نوشتند. با آغاز حملهٔ مغول به خاورمیانه، ادیبان و متفکران برجستهٔ بسیاری به مناطقی از قبیل «مولتان» و «اوچ» مهاجرت کردند یا به دربار «قباچه» در بخارا پناه بردند که بعداً در التزام «التتمش» فاتح به دهلی آمدند.
از جمله‌ی این ادبا، «عوفی» نویسندهٔ «لباب الالباب» (مفیدترین مأخذ در شرح حال شاعران که نویسنده‌اش آن را به وزیر قباچه اهدا کرده) است. دومین اثر عوفی، «جوامع الحکایات» است که در دهلی به وزیر التتمش اهدا شده است.
همزمان با مهاجرت عوفی از اوچ به دهلی، منهاج السراج (وفات ۱۲۶۰م.) نیز به دهلی آمد و «طبقات ناصری» او اولین اثر عمدهٔ تاریخی است که به زبان فارسی در هند تألیف شده است. «منهاج السراج» با تألیف «طبقات ناصری»، شیوهٔ بدیعی در نگارش وقایع تاریخی برگزید که در اواخر قرن سیزده و در طول قرن چهاردهم[م] راه کمال پیمود و به وسیله «بارانی»، مؤلف «تاریخ فیروزشاهی» به اوج خود رسید. تاریخ فیروزشاهی با همهٔ تعصبات شدید مؤلفش یکی از جذاب ترین و خوش هنجارترین کتب تاریخی هند اسلامی است. در حوالی همان دوره، «عصامی» که مانند بسیاری دیگر از اعضای جامعهٔ [ادبی؟] دهلی به دولت آباد تبعید شده بود، به سرودن «فتوح السلاطین» پرداخت، تاریخ منظومی که قرنها مورد تقلید دیگران قرار گرفته است.

در طول قرن سیزدهم[م] بار دیگر کار شعر و شاعری رونق گرفت و این شکوفایی تا حد زیادی مرهون تأثیر فرقه‌های صوفیانه‌ای است که در هندوستان آن روزگاران پراکنده بودند. از آن جمله «فخرالدین عراقی» سرایندهٔ ترانه‌های دلنشین عاشقانه است که بیست و پنج سال در درگاه بهاءالدین ذکریا، شیخ فرقهٔ سهروردیهٔ «مولتان» به سر برد و هنرش را در چنان محیطی پرورش داد و این در حالی بود که فرقهٔ سهروردیه به طور کلی التفات چندانی به شعر و موسیقی صوفیانه نداشت. در مقابل اینان فرقهٔ «چشتیه» قرار گرفته بود. این فرقه که به وسیلهٔ «معین الدین چشتی» در «اجمیر» و دوستش «بختیار کاکی» در دهلی تأسیس شده بود به موسیقی و شعر توجه خاصی داشت و مشایخ آن، خود سرایندهٔ برخی از زیباترین اشعار در مکتب شعر فارسی هندوستانند. اشعار سادهٔ «جمال الدین هانوی» (وفات ۱۲۶۰) نیز مانند کلمات قصار عربی اش به خاطر سپردنی است. امیر خسرو نیز متعلق به فرقه‌ای است که از طریقت چشتیه نشأت گرفته است و یار صمیمی‌اش «حسن سجزی دهلوی» هم که به برکت اشعار فاخر و روانش، «سعدی هندوستان» لقب گرفته از همان گروه است. مصرع معروف حسن دهلوی که «ما قبله راست کردیم بر سمت کج کلاهی» هنوز هم وردزبان مردم [هند؟] است. حسن دهلوی با «فوائدالفؤاد» خویش که مجموعه‌ای از کلمات شیخ مرشدش، نظام الدین اولیاء است، مبتکر سلسله تألیفاتی شد که به عنوان «ملفوظات» در کوتاه زمانی بر تاریخ ادبیات صوفیانه هندوستان سایه افکند.
اشعار امیر خسرو، برخلاف اشعار روان و سادهٔ حسن دهلوی، بیشتر تحت تأثیر سبک پیچیدهٔ هندی سروده شده است. امیر خسرو که در اصل شاعر دربار بود، و با نهایت زیرکی به مداحی هفت تن از شاهان عصر خویش - که غالباً دشمن خونی یکدیگر بودند - می‌پرداخت، در عین حال از مریدان مقرب شیخ نظام الدین اولیا، شیخ طریقت «چشتیه» دهلی بود و آثار نفوذ معنوی پیر و مرادش در الهیات مقدمه «مجنون و لیلی» آشکار است.

امیر خسرو هم در تغزل و هم در حماسه استاد است. او به تقلید خمسهٔ نظامی که بارها در هند و ایران مورد تقلید و استقبال شاعران واقع شده است، اقدام به سرودن خمسه‌ای کرد. امیر خسرو با سرودن حماسه هایی در شرح قهرمانیهای معاصرانش مبتکر نوع خاصی از حماسه سرایی در شعر فارسی است. از آن جمله منظومه‌ای است که در برگیرندهٔ شرح عشق ورزیهای خضرخان به شاهزاده خانمی هندی است، یا «تغلق نامه» که شرح فتوحات غیاث الدین تغلق است؛ و «قران السعدین» که شرح صلح و مصالحهٔ - البته کم دوام - «بقراخان» فرزند «سلطان بلبن» است با پسر خودش «معزالدین کیقباد» که به طلب تاج و تخت نیایش برخاسته بود. «نه سپهر» او از نظرگاه اجتماعی و تاریخی اثری برجسته است زیرا شاعر به سائقه عشق و علاقه ای که به موطنش هندوستان دارد، شرح ویژگیها و زیباییهای آن سرزمین را در قالب اشعار زیبایی ریخته است. علاوه بر آن به عقیدهٔ آقامحمدعلی (قرن ۱۹) - مولف «هفت آسمان» که تالیف مختصری است در باره مثنوی سرایان قرن نوزدهم - «نه سپهر» امیرخسرو مزیت دیگری هم دارد و آن اینکه هر یک از بخشهای نه گانهٔ این کتاب در وزن خاصی سروده شده و حال آنکه اوزان رایج در مثنوی های فارسی از هفت وزن تجاوز نمی کند. من نیز به نوبهٔ خودم نکته دیگری را متذکر می شوم و آن این که در کلیه خمسه هایی که به تقلید نظامی در هندوستان سروده شده است، نخستین دفتر آنها با کتابی شروع می شود که نامش به «آر» ختم می گردد، زیرا نخستین مثنوی خمسه نظامی نامش «مخزن الاسرار» است و امیر خسرو با انتخاب نام «مطلع الانوار» درین راه پیشقدم بوده است.
از توجه بدین واقعیت گزیری نیست که آثار حماسی امیر خسرو، و به خصوص حماسه‌های تاریخی او چنان انباشته از صنایع شعری است که گاهی فهم مطالب تاریخی را دشوار می کند. بهترین سروده های امیر خسرو غزلیات او است، اگر چه زبان وی در تغزل و غزل سرائی نیز - در مقایسه با غزلهای شاعران ایرانی معاصرش - خالی از تعقید و پیچیدگی نیست. امیر خسرو در بازی با الفاظ استاد است و مهارت او در آوردن تشبیهات بدیع و سهولت بازی با کلمات، خواننده را به حیرت می افکند. او همچنین به زیبایی هر چه تمامتر، از کلمات دو پهلوی فارسی و هندی بهره می گیرد. (هنوز مسلم نشده که آیا وی به هندی هم شعری سروده است یا نه). تسلط او در زبان عربی از قصایدش مشهود است. امیر خسرو همچنین از مضامین هندی در اشعارش بهره گرفته است. نمونه این کار را در ابیات معروفی که در آغاز دیوانش آمده، می توان دید:

ابر می‌بارد و من می شوم از یار جدا
چون کنم، دل به چنین روز زدلدار جدا
ابر و باران و من و یار ستاده به وداع
من جدا گریه کنان، ابر جدا، یار جدا

این شعر اقتباسی زیباست از ترانه های عاشقانه هندی در موسم باران استفاده او در تشبیهات شاعرانه از آداب و رسوم هندوان - مثلا ساتی[۲] - به مراتب واقع گرایانه تر از شاعران ایرانی معاصر وی است. اشعار امیر خسرو عموماً آهنگین و ضربی است و به همین سبب نیز عموماً در قوالی ها و موسیقی های هندی بیشتر از اشعار او استفاده می شود. از این دست است غزل «خبرست نورسیده» با این بیت الغزل:

همه آهوان صحرا سرخود نهاده بر کف
به امید آن که روزی به شکار خواهی آمد

همچنین است «نعت» زیبایی منسوب بدو در ستایش پیامبر اسلام (ص) که با این مصرع آغاز می شود:
«نمی دانم چه منزل بود شب جائی که من بودم»
و این طور خاتمه می یابد:
«محمد شمع محفل بود شب جائی که من بودم».
در حالی که امیر خسرو شاعری کاملاً درباری بود، دیگر شاعران صوفی مسلک به ابداع شیوه خاصی در بیان حالات «صحو و سکر» روی آوردند. شاعر معاصر امیر خسرو، «بوعلی قلندر پانی پتی»، از این گروه است که مثنویهایش به وضوح متاثر از اشعار مولاناست. او در غزلیاتش از چیزی جز عشق سخن نمی راند:

گر عشق نبود و گر غم عشق نبود
الفاظ خوش این مایه که گفت و که شنود
گر عشق نبود کس به حق راه نبرد
زیبایی محض پرده از رخ نگشود[۳]

در طول دو قرن بعد، یعنی زمانی که قلمرو حکمرانی مسلمانان تا خلیج بنگال و دکن گسترش یافت، آثار ادبی بسیاری به وجود آمد اما تعداد اندکی از آنان می‌تواند در ردیف آثار خوب درجه اول قرار بگیرد. در سال ۱۳۳۰، صوفی چشتی (نخشبی) اقدام به ترجمهٔ افسانه‌های سانسکریت به عنوان «طوطی نامه» کرد که با استقبال چشمگیری مواجه شد و نه تنها از فارسی به زبانهای دیگر ترجمه گشت بلکه مینیاتورهای زیبایی نیز زینت بخش آن شد.
اشعار مسعود بیگ که لبریز از شطحیات و طامات صوفیانه [عارفانه؟] است (و خود او به جرم تندرویهای بی پروایش در مقوله وحدت وجود، به سال ۱۳۸۱ کشته شد) در خور تعمق بیشتری است، حال آن که اشعار شیخ دکن معروف به «گیسودراز» غالباً با حفظ شیوهٔ سنتی سروده شده است و غزلهایش بیانگر عشقی گرم و روشنی بخش است. غزل معروف او «آنان که به جام عشق مستند......» بر گرد گنبد آرامگاهش در گلبرگه نقش بسته است:

آنان که به جام عشق مستند
دیوانه ساغر الستند

گاهی به تضرّع و نمازند
گه مست شراب و بت پرستند
هر نقش که در جهان هستی است
جز نقش نگار، جمله شستند[۳]

قصائد «بدرچاچی فرغانه‌ای»، گرچه به علت مشکلات لهجه‌ای مهجور مانده است ولی قرنها در شبه قاره مورد تحسین بوده و قریحه و ذوق هندی را تحت تأثیر خود قرار داده است. مسلمانان هند که فارسی، زبان ادبی و دیوانی شان بود، و وسیله تفاهم و ارتباط در محافل اشرافی، از آنجا که به تدریج از ارتباط خود با شاعران ایرانی کاسته و از سبک شعرای ایران که می توانستند ظریف‌ترین دقایق فکری و روحی را در قالب الفاظی روان و همه کس فهم بریزند، دور مانده بودند، به مرور زمان به مرحله‌ای رسیده بودند که می‌توانستند ابیات پیچیدهٔ معما گونه بسرایند و بخوانند و بفهمند و از آن لذت ببرند.

ولی با همه این احوال اشعار مولوی و حافظ همچنان به عنوان منبع الهام شاعران در سرتاسر شبه قاره باقی ماند. در قرن ۱۵ میلادی در بنگال «حتی برهمن‌های متعصب هم مثنوی مولوی را از بر می‌خواندند» و دیوان حافظ و مثنوی مولوی از جمله کتابهای نیمه مقدسی بود که به وسیله آن به آیندهٔ خود تفال می‌زدند. علاوه بر این، سیر و سیاحت بسیاری از پارسی گویان هند در آفاق و اقطار اسلامی و دوستی و مصاحبت آنها با استادانی از قبیل جامی، برشیوهٔ شاعریشان بی تاثیر نبود. وزیر مقتدر سلسلهٔ بهمنی دکن، محمود «گوان [Gavan?] رشتی» که از دوستان جامی بود [...] «بیدر» مدرسه‌ای به سبک مدارس عهد تیموری تأسیس کرد و با این عمل به نفوذ ایرانیان در دکن تداوم بخشید. شاعر دربار لودی‌ها، «جمالی کنبوه» نیز ضمن سیر و سیاحت در ممالک اسلامی، علاوه بر تألیفات هندی، اشعار زیبایی نیز به فارسی سرود. در میان اشعار او، بیتی که خطاب به [حضرت] محمد[ص] است، بدان سبب که نظر مسلمانان نسبت به محمد[ص] مبنی بر فضیلت او بر دیگر فرستادگان خداوند را بیان می کند از محبوبیت و معروفیّت خاصی برخوردار است:

موسی به یك جلـوه از هوش رفـت
و تو درمشاهده جوهرذات تبسم می کنی[۳]

در دورهٔ حکمرانی لودی‌ها، بسیاری از هندوهای درباری زبان فارسی را به کار می بردند. پس از آنکه مغولها وارد هندوستان شدند و بابر، با پیروزی در جنگ «پانی‌پت» در سال ۱۵۲۶ [م] اساس امپراطوری مغول را بنا نهاد، زبان فارسی همچنان به عنوان زبان نخبگان و اشراف باقی ماند و خود «بابر» گرچه شرح حال خویش را به زبان ترکی جغتایی نوشت، اما او هم مثل دیگر سوادآموختگان می‌توانست به فارسی شعر بسراید.

مغولان گرچه خود را حافظان میراث ترکی «سلسلهٔ تیموری» می‌دانستند، نه تنها سدّراه رشد ادب و فرهنگ فارسی در طول سه قرن حکمرانی خود نشدند بلکه برعکس، همایون، در بازگشت از ایران به هندوستان در سال ۱۵۵۴ میلادی، هنرمندانی چون «عبدالصمد» و «امیر سیدعلی» را به هندوستان آورد و آنان نیز با همکاری هنرمندان هندی، سبك ممتاز «میناتور مغولی» را ابداع کردند. شعرای ایرانی نیز از آنجا که شاه طهماسب در اواخر دوره سلطنت خود توجه چندانی به هنرمندان، مدیحه‌سرایان و غزل سرایان نشان نمی‌داد، رو به هندوستان آوردند. ربع آخر قرن شانزدهم، شاهد مهاجرت مداوم شعرای ایرانی به هندوستان بود.

هند دورهٔ بابریان، ارض موعود شعرای ایرانی شده بود. و نه تنها اکبرشاه و اعضای خاندانش، که صاحب‌منصبان نظامی هم حامی و مشوق هنرمندان بودند. «عبدالرحیم خانخانان» که خود شاعر صاحب قریحه‌ای بود و به زبان هندی و فارسی و ترکی شعر می‌سرود، مشوق صدها هنرمند بود. «مآثر رحیمی» تذکره مفصلی است مشتمل بر نام عده ای بی شمار از شاعرانی که برای او و در مدحش شعر سروده‌اند.

هم‌زمان با امپراطوری بابریان، در قلمرو پادشاهی دکن نیز فرهنگ ایرانی به اوج خود رسیده و زمینه مناسبی شده بود برای نشو و نمای شعر فارسی و شاعران پارسی گوی (گرچه گهگاهی در گلکنده، به زبان عربی و اردوی دکنی بیش از فارسی توجه می‌شد.) به عنوان نمونه شاعر ماهری چون «ظهوری»، زیبایی و صفای «احمدنگر» و «بیجاپور» را با نثر و شعر مطنطن خود می ستاید. «سه نثر ظهوری» عنوان ضمیمه‌ای است که وی بر تصنیف سلطان ابراهیم دوم، معروف به عادلشاه، دربارهٔ موسیقی و شعر (به نام کتاب نورس) افزوده است و نمایانگر تبحر او در به کار گرفتن صنایع بدیعی است، حال آنکه ساقی نامهٔ او منعکس کنندهٔ شور و نشاط، دورانی است آرام و دور از وحشت و اضطراب و لبریز از صلح و تنعّم.

شاید بتوان برای توصیف شعر پارسی دربار بابریان، اصطلاح مناسب و گرچه دوپهلوی «هرمان اته»، یعنی «تابستان هندی شعر پارسی» را به کار برد. در واقع آثار شاعرانی از قبیل عرفی و بیدل با شیوهٔ کلاسیك حافظ‌وار شعر فارسی همان تفاوتی را دارند که منظره رنگارنگ جنگل پاییزی با انبوه درختان به شکوفه نشسته بهاری دارد؛ جلوه و تنوع رنگ‌ها در پاییز بیشتر است اما در پس این ظاهر پرشکوه و جلال، اخطار ناگزیری نهفته است از زمستانی قریب الوقوع و محسوس. با توجه بدین نکته تحولی که در دوران و به فرمان اکبر، با ترجمهٔ متون سانسکریت به زبان فارسی آغاز شد، احتمالاً مقدمه‌ای بود برای هندی شدن زبان فارسی در مراکز امپراطوری بابری.

سبك هندی که از شیوهٔ عراقی مایه گرفته و با شعر امیرخسرو آغاز شده است، به پیچیدگی و تعقیدات کلامی معروف است. شاعران که دیگر شیوه سنتی به کار بردن تشبیهات و استعارات (با رعایت قوانین مضبوط مراعات النظیر و حسن تعلیل) ارضاء شان نمی کرد، مضامین تازه‌ای در قوالب سنتی بیان ریختند و درین رهگذر به نتایج چشمگیر و اعجاب انگیزی دست یافتند. «صورخیال» و ایماژهای شعری را در هم شکستند و قطعات درهم شکسته را به صورت تازه ای به هم پیوستند، و با این عمل مفاهیمی انتزاعی و ذهنی آفریدند، و در استعمال وجود مصدری افعال افراط کردند. علاوه بر آن، به گنجاندن ضرب المثلی در مصرع دوم بیت تمایل نشان دادند.

از سوی دیگر شاعران این سبك سعی دارند که مضامین اشعار خود را از زندگی روزمره هندیان بگیرند. در این سبك، تصاویر میناتوری و تشبیهات شاعرانه، لازم و ملزوم یکدیگر می شوند: مثلاً در همان زمانی که یك هنرمند نقاش تصویر نشستهٔ امپراطور جهانگیر را بر حباب شیشه‌ای ساعت ماسه ای [شنی] نقاشی می کند، شاعران نیز ساعت ماسه ای را وارد ادبیات می کنند. حتی «اورنگ زیب» هم شکوه سر می‌دهد که:

غم‌های روزگار هجوم آورده است و من یك دل کوچك دارم
چگونه می توان شن‌های صحرا را در ساعت شنی جای داد.[۳]

این مسأله در مورد عینك هم صادق است: مثلاً نقاش‌ها شروع به کشیدن تصاویری می کنند که عینك بر چشم دارند، در نظر شعرا، «عینك» به مظهر ونمودار آگاهی و خرد و تفکر تبدیل می شود. همانطور که عینك هم وسیلهٔ دیدن است و هم حد فاصل میان بیننده و مشهوداتش، فکر و دانش بشر هم نسبت به باری تعالی همین وضع را دارد. آنان ازین موضوع مضمون ظریفی می سازند که:

باید از شیشه شراب عینکی برایم بسازند
تا در پیری بتوانم خط جام را بخوانم[۳]

یا مثلاً نرگس پوشیده از شبنم را به «چشمان عینك زده» تشبیه می‌کنند. یا در تعریف و توصیف یك اثر هنری از این تشبیه بهره می‌جویند که آسمان عینك خورشید و ماه به چشم زده تا بهتر بتواند ظرایف مجسمه‌های ساخته از عاج یا هنر خاتم کاری هنرمند را دریابد.

مخمل شاهانه‌ای که با مهارت و ظرافت هرچه تمامتر در لاهور و گجرات بافته می شد، نقطه مقابل حصیر بوریا بود ـ و شاید یك اشتباه لفظی باعث پیدایش یکی از تشبیهات متداول در اشعار هندی و ایرانی شد: نام دیگر مخمل «کمخا» است. گروهی این کلمه را بغلط کم خواب تلفظ کردند و بر اثر آن اصطلاح خوابش خوب است (منظور خواب پرزهای پارچه) را برای بیان لطافت مخمل به کار بردند و همین مسأله باعث شد که شعرا بیش از پیش به ابداع ترکیبات و تشبیهات دور از ذهن با استفاده از کلمات مخمل و خواب مبادرت ورزند. مثلاً مخملی که از زمزمهٔ بلبلان، خوابش آشفته شد و پرزهایش چون خار راست ایستاده و با هزاران چشم خیره به شاعر می نگرد. رباعی یك شاعر کشمیری می تواند مثال خوبی از قلب و تشبیهات دور از ذهن سبك هندی باشد:

در موج آب شعله زندپرنیان ما
وزنور ماه بافته آمد کتان ما
دلا به عاشقی ارخواب طالبی، روکن
به کارخانهٔ مخمل که خواب می بافند![۳]

و همینطور ظروف چینی آبی رنگ و کمیابی که از چین به دربار مغولان وارد می شد، مستمسك تازه ای برای ابداع تشبیهات دور از ذهن شاعران شد. درروی این ظروف رگه‌های ظریفی وجود داشت که شاعران آن را به آرایش موی خاقان تشبیه کردند... ■

(توضیحات و پاورقیها را در بخش دوم ملاحظه خواهید کرد.)

اجازه می‌دهید جیغ بنفشی بکشم؟

● سیما وزیرنیا



روزی که برف سرخ ببارد از آسمان
بخت سیاه اهل هنر سبز می شود
صائب

«مختصر سرطاني وجودمان را عارض شده است» این جمله از آن مردی است که سال‌ها پیش، چنین بادیدهٔ حقارت به مرگ نگریست و دیر بازی است که روی در نقاب خاك کشیده است. مدتها از خاموشی وی می گذرد؛ اما «جیغ بنفش»ی که روزگاری از دل برکشیده، مستمسکی شده دردست کسانی که آگاهانه یا ناآگاهانه برای تخطئه جریانی درشعر معاصر ایران از آن استفاده می کنند. نوشتم «معاصر» و نه «نو» چرا که اصطلاح شعر نو مدتهاست که به تعبیری نیمدار، و به اصطلاح اهل فن: «کلاسیك» شده است. از آن هنگام که مرد بیدار دل یوش «آب درخوابگه مورچگان ریخت» بیش از نیم قرن می گذرد. قصد طرح مجدد آن مباحث کهنه ونورا ندارم که کهنه است و ملال انگیز اصطلاح معاصر را نیز از آن جهت به کار بردم که درمفهوم فلسفی اش ـ ونه فقط از بعد تاریخی و باتعریف لغت نامه‌ای ـ جریان بالندهٔ شعرنو به طور اخص، و قلب تپندهٔ شعر زمانه مارا به طور اعم در بر می گیرد.

«جیغ بنفش» مدتهاست که گریبانش از دست حافظان «عظم رمیم» کلیشه‌های تاریخ ادب رها شده است؛ اما آنچه نگارنده را برآن داشت تا این سطور را رقم بزند، نکاتی چند بود، درمقدمه‌ای شگفت انگیز از استادی گرانقدر، برکتابی درباب موسیقی شعر.

تاخت و تاز به «شاعران جوان ناموفق که ذهن های واترپروف دارند!» و عتاب وخطاب نسبت به خانمها و آقایان «ماورای بنفشی» و جوانان «جیغ بنفشی» و آن همه عصبیت، شایستهٔ آن نبود که بخش عظیمی از مقدمهٔ یك کتاب علمی ارزشمند را به خود اختصاص دهد. برای کوفتن برسر شاعران «ناکام وناموفق» حربه‌ای کاری تر از چماق شکنندهٔ «جیغ بنفش» دردسترس است: روشی مسلح به نقد منصفانه وتحلیل علمی ومنطقی.

اینکه گفته شود زبان شعر بامنطق گفتار غالباً سر ناسازگاری دارد، از فرط بدیهی بودن مایهٔ شرمساری نگارنده خواهد بود؛ اما چاره نیست. شعر که با عواملی چون: موسیقی و صورخیال وساختار نحوی خاص خود، از مرز زبان عادی درمی گذرد وفراتر می‌رود، از دیرباز جواز تخطی از «قواعد گزینشی» زبان را دردست داشته است. قواعد گزینشی ناظر بر این ویژگی زبان است که بعضی عناصر قاموسی بابعضی دیگر ـ براساس منطق خاصي قابلیت هم نشینی دارند. به عنوان مثال درمورد واژهٔ «کتاب» می‌توان جمله‌هایی از این دست ساخت: آن کتاب

* همهٔ ماباور داریم که بخت یاسپید است یا سیاه، خواری زرد است. آبرو سرخ است. غم خاکستری است و عشق آبی و شهادت سرخ. برای هریك از این موارد دسها و صدها شاهد درادبیات عامیانه و رسمی ماوجود دارد. اما اینکه «جیغ بنفش» هنوز غرابتش را از دست نداده، آیا بدین سبب نیست که طبیعت پیرامون آدمی دربه نمایش گذاردن رنگهای سبز و سرخ وزرد ونیلی وسپید و سیاه سخاوتمندتر است.

جالب را خواندم، یك کتاب قطور خریدم، این کتاب خواندنی را مطالعه کردم، یك کتاب خطی را از قفسه برداشتم. درجملات بالا، صفت‌های: جالب، قطور، خواندنی وخطی وهمچنین فعل‌های: خواندم، خریدم، مطالعه کردم و برداشتم، باواژهٔ «کتاب» ارتباطی منطقی می‌یابند. یعنی دراین جمله‌ها قاعدهٔ گزینشی زبان رعایت شده است. حال اگر کسی بگوید: آن کتاب شیرین را یك شبه بلعیدم. شیرین را که چشیدنی است و «بلعیدن» را که فعل مناسب خوردنی‌ها است، برای یك مقولهٔ خواندنی یا خریدنی یا برداشتنی یا پاره کردنی یا نوشتنی به کار برده است. اما مفهوم جمله، چیزی شبیه به این است: «آن کتاب آن قدر جالب بود که یك شبه خواندمش.»

ما از دیرباز، صفت شیرین را برای واژگانی چون: زندگی، داستان، لبخند و... به کار برده‌ایم. مولوی این صفت را برای واژگان عقیده ووفا که اسامی معنی، ومنطقاً فاقد مزه هستند، برگزیده است:

زباغ عشق طلب کن عقیده شیرین
که طبع سرکه فروش است و غوره افشاری

***

ای گل زاصل شکری، توباشکر لایق تری
شکر خوش وگل هم خوش واز هر دوشیرین تر وفا

اما گاه تخطی از قواعد گزینشی، منطق زبان را بیش از اینها درهم می‌ریزد، و آن هنگامی است که شاعر، «قالب» این قواعد را برای بیان اندیشه‌ها و احساسات خود تنگ می‌بیند. مولوی می‌گوید:

بدیدم عشق را دربرج نوری.
یا، من نورخودم که قوت جان است.
یا، زهی سلام که دارد زنور دمب دراز.

نه عشق، دیدنی است و نه نور، خوردنی. سلام نیز دم ندارد که از جنس نور باشد یا چیزی دیگر.

حال این سئوال پیش می‌آید که آیا عدول از رعایت قواعد گزینشی زبان، درشعر، حدومرزی دارد؟ پاسخ به این سئوال مشکل است و آغاز گرفتاری‌های «جیغ بنفشانه» نیز از همین جاست. شاید بتوان چنین حد و مرزی را به تقریب، دراصول پنجگانه زیر خلاصه نمود:

۱. رعایت مبانی زیبایی شناختی
۲. توجه به پسند زمان
۳. رعایت حد اعتدال
۴. احاطهٔ شاعر برزبان، و شناخت وی از بارعاطفی و معانی آشکار و پنهان واژگان
۵. قابل درك بودن مفهوم.

اما مبانی جمال شناسی را که با «پسند زمان» درارتباط هستند چگونه تعیین می‌کنیم؟ و پسند زمان را هم چگونه از مدها وهوسهای هنری تمیز می‌دهیم؟ چه چیز حد اعتدال را برای ماتعیین می‌کند؟ بارعاطفی پنهان واژگان به چه عواملی وابسته است؟ و برای اینکه سخنی مفهوم باشد، چه معیارها و ضوابطی را باید برای مخاطب درنظر گرفت؟

هریك از عوامل مذکور، جداگانه قابل بررسی‌اند؛ اما گفتنی است که هنرمند، حتی با رعایت هنجارهای آن اصول پنجگانه ـ که هریك از دید هرکس هنجار خاص خود را دارد ـ هنگام ابداع ترکیبهای نو، مفاهیمی جدید را جانشین مفاهیم دیگری می‌کند که قبلا دراثر تکرار، درذهن عادی شده‌اند. این عمل درزبان گفتارهم بسیار رایج است. ولی ما به علت تکرار بسیار با انها مأنوس شده‌ایم.

اگر زندگی را گاه «شیرین» و گاه «تلخ» می‌نامیم، مسلماً بدین مفهوم نیست که پذیرفته‌ایم زندگی دران لحظات پرزهای چشائی مارا تحریك کرده است؛ بلکه عوالمی دردل وذهن وجان ما مطبوع یانامطبوع، پدید آورده که به تفاریق با شیرینی وتلخی مناسبت دارند.

سعدی می‌گوید:
بهست آن یازنخ یا سیب سیمین / لبست آن یا شکر یاجان شیرین

مولوی نیز بیتی بدین مضمون دارد:
تلخ مکن امیدمن ای شکر سپید من / تاندرم زدست تو پیرهن کبود من

«جان» و «امید» فی نفسه فاقد طعم هستند که شیرین یا تلخ باشند؛ اما ذهن ما از دیرباز با همنشینی صفت «شیرین» و موصوف های: جان، سخن، حرف، پیغام، زندگی وحکایت، آشنا است.

بخت را گاه سپید، گاه سیاه و به ندرت سبز می‌بینیم. شهادت را سرخ و مرگ را گاه، سرخ و گاه سیاه می‌نامیم. لیکن این نه بدان معنا است که آن واژگان منطقاً دارای خاصیت رنگ پذیری هستند. البته دربعضی از این ترکیبها نظیر «مرگ سرخ» که کنایه از شهادت است، دلالتی مبنی بر ارتباط رنگ خون وسرنوشت شهید، درذهن ما، بین موصوف مرگ وصفت سرخ، پلی می‌زند و هادی ذهن می شود به مدلول شهادت؛ وگرنه مرگ فی نفسه فاقد رنگ است، چه سرخ و چه سیاه.

اما ذهن هنرمند حساس تر از آن است که خود را به این چارچوبها مقید و بدین دلالت‌ها بسنده کند. هنرمند درپی آفریدن دنیا های نو ومعناهای جدید است. او رازهای سربستهٔ جهان بیرون و دنیای درون آدمی را می گشاید. این رازها با آنکه سال‌ها دردرون ما وباما زیسته‌اند، گاه برایمان غریب وناماًنوسند. هنرمند، مارا باخودمان مانوس می‌کند. او به لحاظ حساسیت بیش از حدذهنی و عاطفی اش، چیزهایی را می‌بوید و می‌بیند و می شنود ولمس می‌کند که از دسترس حواس افراد عادی به دور است. حافظ برای بسیاری از حالات نفسانی واسامی معنی که قاعدتا وباتعاریف از سرباز کردنی، مثل آب، بی رنگ و بو هستند، بوقائل شده است. بوهای شامه نواز ودل آزار: بوی عشق، بوی بهبود، بوی زهد، بوی ریا. این مثل معروف را همه شنیده‌ایم که می‌گویند: «فلانی حرف‌هایش بوی قال الغزالی می‌دهد». آیا جملهٔ عربی قال الغزالی بودارد؟

سپهری می‌گوید: «کودکی را دیدم ماه را بو می‌کرد». از نظر او شمعدانی ها ماه را می شنوند! همو، ترکیب های «بوی هجرت» و «بوی تشکیل ادراك» را به کار برده است. اگر ترکیب دوم غریب به نظر می‌رسد، علت را باید درارتباط بایکی از عوامل پنجگانه که مذکور افتاد، جستجو کرد.

بحث برسر حساسیت ذهن و حواس و عواطف هنرمند بود. سپهری «اضطراب باغ را در سایهٔ میوه‌ها می بیند» و «موسیقی اختران را از درون سفالینه‌ها می شنود» و «میوه‌های فروزان الهام را در سینی فقر نظاره می کند.»

ابتهاج «صدای چکیدن شبنم را از گل سیب می‌شنود.» اما نه اضطراب باغ، دیدنی است، و نه اختران موسیقی دارند تا شنیدنی باشد. چکیدن شبنم از گل سیب، البته با معیارهای علمی صدایی دارد؛ اما شدت آن زیر آستانهٔ حس شنوایی آدمی است. پس شاعر «بازورق اشراق در آبهای هدایت روانه می گردد». این زورق گاه چون کشتی بی لنگر گژومژ می شود هم از این روست که از دید مولوی سلام کبریائی چون ستاره‌ای دنباله‌دار، دمی از نور در از پیدا می کند؛ پس عجبی نیست که جیغ نیز به رنگ بنفش درآید. ولی ما نه این رنگ بنفش را می بینیم و نه آن دم دراز را.

زورق اشراق هنرمند را می برد و در هزار توی پررمز و راز دنیاهای ناشناخته ای که در آن چیزهای بی‌طعم و بو را می توان چشید و بویید، می گرداند. در این هنگام حس‌های آدمی با هم درمی آمیزند و جایشان را عوض می کنند. این مقوله موضوع بحثی است در روانشناسی به نام «تداخل حواس». که در بخش اول کتاب «موسیقی شعر» [نوشته دکتر شفیعی کدکنی] تحت عنوان «حسامیزی» از بعضی ابعاد مورد بررسی واقع شده است. تداخل حواس، در شکل حاد خود در بعضی بیماران روانی، به طور تجربی گزارش شده. در ◀

*** آیا عدول از رعایت قواعد گزینشی‌زبان درشعر حد و مرزی دارد؟ پاسخ به این سئوال مشکل است و آغاز گرفتاریهای «جیغ بنفشانه» نیز از همین جاست.**

*** شاعر رابطهٔ منطقی اشیاء را دگرگون می‌کند و روابطی نوو‌ناشناخته می‌آفریند.**

این حال بیمار، دیدنی‌ها را می‌بوید و بوییدنی‌ها را می‌شنود و شنیدنی‌ها را می‌بیند و مگر نه اینکه هنر نیز غالباً ریشه‌ای در جنون دارد؟ جنون ابداع و خلاقیت، جنون سفر به زوایای ناشناختهٔ روان آدمی.

خونی می‌جوشد و مولوی برآن از شعر رنگی می‌زند: «خون چو می‌جوشد منش از شعر رنگی می‌زنم». یا: «من نور خورم که قوت جان است». حال آنکه نه شعر رنگ دارد و نه نور خوردنی است. سپهری نیز در «حجم سبز» یك بار نور خورده است!

خوشبختانه مسألهٔ رنگ، ملموس‌تر از بو و طعم است؛ چون از مقولهٔ دیدنی‌هاست و مبنای آفرینش هنری هم دو حس بینایی و شنوایی است. اصطلاح «رنگ آمیزی» در موسیقی نیز مبنایی تجربی و علمی دارد. بعضی از موزیسین‌ها، صدای فلوت را آبی، و «هوبوآ» (Hautbois) را سبز، و کرانگله (Coranglais) را مثل بنفش غم‌انگیز و سیم چهارم ویلن را قرمز خرمایی دانسته‌اند. صدای طبل بزرگ را سیاه، و ضرب ریز را روی طبل کوچك، خاکستری نام نهاده‌اند؛ و صدای پیانو را سپید و سیاه، مثل نقاشی سیاه قلم!

حتی امروزه با کامپیوتر برای قطعات موسیقی رنگ تعیین می‌کنند. معروف است که در یك آزمایش روانشناسی از کور مادرزادی خواستند تا از طریق حواس دیگر، برداشت خود را از رنگ قرمز بیان کند. وی پاسخ داد: رنگ قرمز شبیه صدای شیپور است! نگارنده، خود در یکی از شهرستانهای غربی، زن قالیباف نابینایی را دیده است که از طریق حس لامسه رنگ‌ها را تشخیص می‌داد. حتی درجات سیر و روشن از یك رنگ واحد را! پس عجب نیست اگر شاعری احساس کند که «خواب خدا سبز است» و «عشق به اندازهٔ پرهای صداقت آبی است»

بدیهی است که نگارنده هرگز قصد ندارد هرگونه «شلختگی زبانی» و «اطوار شبه هنری» را با مارك «تعابیر نو و جدید» قابل عرضه انگارد؛ اما این هم بدیهی‌تر است که مفاهیم آشنا و مأنوس، در ذهن ما، با تعابیر نو تقابل می‌یابند، چرا که امور آشنا مطبوع طبع ما هستند.

اکثر ما باور داریم که بخت یا سپید است یا سیاه. خواری زرد است. آبرو سرخ است. غم خاکستری است؛ و عشق آبی و شهادت سرخ. برای هریك از این موارد دهها و صدها شاهد در ادب عامیانه و رسمی ما وجود دارد. اما اینکه «جیغ بنفش» هنوز غرابتش را از دست نداده، آیا [احتمالاً] بدین سبب نیست که طبیعت پیرامون آدمی در به نمایش گذاردن رنگ‌های سبز و سرخ و زرد و نیلی و سپید و سیاه سخاوتمندتر است؟

طبیعت در بهاران سبز است، در خزان زرد و سرخ و نارنجی. انواع گلهای سرخ و ارغوانی در طبیعت بسیارند. شفق غروب هنگام، به تمامی روزهای رو به پایان ما ترجیعی سرخ می‌بخشد. چشمان ما سفیدی را در برف زمستان و شکوفه‌های بهاری بسیار تجربه می‌کنند. ظلمت و سیاهی شب را نیز. دریا و آسمان گاه آبی و گاه خاکستری‌اند. به علاوه غالباً دو رنگ سبز و آبی، در ادبیات برای دریا و آسمان خلق شده‌اند.

این رنگ‌های زرد و سرخ و آبی و سیاه در ذهن ما جایی ویژه دارند. بعضی‌شان ما را شاد و بعضی دیگر اندوهگینمان می‌کنند. انسان از دیرباز حالات روحی خود را با این رنگهای آشنا بیان کرده و بار عاطفی ویژه‌ای بر دوش آن‌ها نهاده است؛ یا بهتر است گفته شود، بار عاطفی‌یی را که بردوش آن رنگها بوده، شناخته است:

زبان سرخ سر سبز می‌دهد برباد.
فلانی روسپید از آب درآمد.
با سیلی صورت خود را سرخ می‌کند.
سرت سبز و دلت خوش باد.
الهی زرد رویی نکشی.
زمستان می‌رود و روسیاهی به زغال می‌ماند.

در ضرب‌المثل اخیر، سیاهی صفت زغال است؛ امّا در اینجا رنگ سیاه برای نشان دادن حالت نفسانی و شرمندگی به کار رفته که خودش منطقاً فاقد رنگ است. در قدیم معمول بوده هنگام خواندن خطبهٔ عقد، دختری دم بخت، سوزنی را همراه با نخ ابریشمی سفیدی آهسته بر تور سر عروس فرو می‌کرده و سه بار می‌گفته: «سپیدبخت» پس خوشبختی سپید است و بدبختی سیاه. مگر نه اینکه از دیر باز «گلیم بخت بد اقبالان را سیاه بافته‌اند»!

بخت خوب، گاه سبز هم هست:

در دل ما بخت «سبز» بار ندارد
دانهٔ ما رنگ نوبهار ندارد

صائب نیز بیتی دارد بدین مضمون:

چرا نباشد منقار طوطیان رنگین
که حرف «سبز» کند چهرهٔ سخندان سرخ

منظور از «حرف سبز»، سخن فصیح است؛ یعنی شاعر فصاحت را به رنگ سبز دیده است! سرخ رویی نیز غالباً کنایه از آبرو است. مجدالدین بغدادی، عارف قرن ششم هجری، در یك رباعی، حفظ آبرو و کسب موفقیّت را اینگونه بیان می‌کند:

در بحر غم تو غوطه خواهم خوردن
یا غرقه شدن یا گهری آوردن
قصد تو مخاطره‌ست خواهم کردن
تا «سرخ» کنم روی بدان یا گردن

مولوی می‌گوید:

در تنور بلا و فتنهٔ خویش
پخته و «سرخ» رو چو نانم کرد

سعدی رنگهای سبز و سپید را این چنین در بیتی به کار برده است:

برومند دارش نهال امید
سرش «سبز» و رویش به رحمت «سپید»

خواری نیز غالباً با رنگ زرد بیان شده است. ابیات زیر به ترتیب از سیف فرغانی و فرّخی یزدی است:

از خاك چو لاله سرخ روید
آن روی که «زرد» عشق باشد

تا نخوانندت به خوان هرجا مشوبی وعده سبز
تا نبینی رنگ «زردی» چون گل خود رو مباش

عمّارهٔ مروزی، شاعر قرن پنجم هجری، در مرگ ابوابراهیم المنتصر، آخرین شاهزادهٔ سامانی که به تحریك محمود غزنوی کشته شد، مرثیه‌ای سروده که بیتی از آن چنین است:

از خون او چو روی زمین لعل فام شد
روی وفا «سیه» شد و چشم امید «زرد»

آقای محمدعلی اسلامی، نویسندهٔ معاصر در مقاله‌ای تحت عنوان «نسل ملول» آدم‌های بی‌هدف، میان تهی و موریانه زده را چنین توصیف می‌کند:

«... در چشم غالب آنها «زردی» ملال و غربت زدگی و بی‌ثمری را می‌بینیم.»

آیا آدمهای ملول و غربتی و سترون یرقانی اند؟ پس چه تصاویری در ذهن نویسنده بوده که نه رنگ زردی را در چشم آن نسل ملول دیده است؟

چرا جامهٔ «آدم» از چشمهٔ سرآندیب نیلی برآمد؟ چون گلش را باران اندوهان چهل روزه سرشته بودند و اندوه نیلی است؟ رنگ نیلی از دیرباز سمبل ماتم و اندوه بوده است. عُرفی می‌گوید:

کفن بیاور و تابوت و جامه «نیلی»کن
که روزگار طبیب است و عافیت بیمار

مولوی غم را به رنگ سیاه می‌بیند:

به «سیاهی» غم ارشاد شوم معذورم
که بپرده‌ست از آن زلف سیه یك سرمو

مردمان از زمانهای پیشین برای وضعیت اجتماعی ناشی از سلطهٔ حاکمان ستمگر، عنوان «روزهای سیاه» را برگزیده‌اند. حال آنکه آن روزگاران به لحاظ ویژگیهای جوّی و طبیعی، ممکن است بسیار هم آفتابی و درخشان بوده باشند! البته در این مورد نیز دلالتی موجود است که در باور ایرانیان، قدمتی دیرینه دارد.

❋ بدون تردید افراط در رنگ آمیزی کلام و بسته بندی شعر به صورت جعبه‌های دوازده عددی مداد رنگی، به تنهایی نه نشانه هنر است و نه ملاك زیبایی.

❋ تجلی عالی ترین احساسات، زمانی ممکن می گردد که «وهم» عنان اختیار را از دست «برهان و منطق» بیرون بکشد.

علّت را باید در «اهریمنی بودن» چنین دوره‌های تاریخی جستجو کرد؛ چرا که اهریمن همواره با سیاهی و پلشتی مناسبت و ملازمت داشته. از همین رو ترکیب «روزهای سیاه» به راحتی قبول عام یافته است.

جمله معروفی است از «آلنده» هنگامی که پس از اطلاع از وقوع کودتا، از رادیو سانتیاگو خطاب به ملت شیلی پیامی می فرستد: دشمن به زودی بر این لحظات «تلخ» و «خاکستری» چیره خواهد شد.

«آرتور کویستلر» نویسنده که در جنگ‌های داخلی اسپانیا شرکت کرده و مدتی نیز در زندان بوده است، در کتاب «گفتگو با مرگ» که کندو کاوی است در درون خویش و محاکاتی خاص، در تنهایی سلولش با خود چنین زمزمه می کند: تنهایی تارهای «خاکستری اش» را بر ذهنم تنیده است.

آری، شکست و تنهایی، «تلخ» و «خاکستری» اند!

باز گردیم بر سر نوع برخورد شاعر با زبان. شاعر رابطه منطقی اشیاء را دگرگون می کند و روابطی نو و ناشناخته می آفریند. «آندره برتون» روانشناس و شاعر سوررئالیست قرن بیستم معتقد است: «تجلی عالی ترین احساسات، زمانی ممکن می گردد که وهم عنان اختیار را از دست برهان و منطق بیرون بکشد.» به نظر او نقطه ای در روح وجود دارد که در آن، زندگی و مرگ، واقعیت و پندار و گذشته و آینده تضاد خود را از دست می دهند.

در آثار شاعران سوررئالیست، ضمیر ناهشیار پوسته ضمیر هشیار را می درد و سایه خود را بر همه ابعاد ذهن شاعر می گسترد. این جریان در ادبیات ما تازگی ندارد. مروری بر دیوان شمس و بعضی گفته های صوفیه برای اثبات این موضوع کافی است. با یزید بسطامی بارش عشق را از آسمان شاهد بوده و پایش در «برف عشق» فرو شده است! همو می گوید: «سال‌ها در آن وادی به قدم افهام دویدم، تا مرغی گشتم چشم او از یگانگی، پر او از همیشگی» این شعر منثور قدمتی هزار ساله دارد!

اما چنین ویژگی‌هایی در شکل بارز و امروزینش، بیشتر تحت تأثیر سمبولیست‌های فرانسوی نظیر مالارمه و رمبو در شعر ایران پا گرفت. آنان معتقد بودند مایه هنر اصالت احساس است. شاعر در وضعیت عدم وضوح احساسات، حالاتی تازه به اشیاء می بخشد. رمبو معتقد بود شاعر هنگامی بینا می شود که حواس خود را به طرزی منطقی اما بی حد و حصر مختل کند. او در قطعه شعری به نام «وبل ها» نوعی هماهنگی بین صداها و رنگ ها ایجاد کرده است. حرف O را آبی، u را سبز، I را سرخ، e را سپید و a را سیاه نامیده است.

این جریان در سال‌های اخیر در شعر فارسی بازتابی گسترده داشته. هوشنگ ابتهاج در «یادگار خون سرو» ترکیب‌های آواز سرخ و غروب سبز را به کار برده است.

دکتر شفیعی کدکنی ترکیب‌هایی از این دست دارد: روح سرخ بیشه ـ شعله سبز ـ آوازهای سرخ ـ سرود سرخ اناالحق.

شاعری دیگر ـ سلمان هراتی ـ عشق را تبلور آرزوی سبز می نامد و در شعری در رثای مادر بزرگش چنین می گوید:

مادر بزرگ من
در جامه‌ای به رنگ سرانجام پیچیده شد.
بوی کبود مرگ
ما را احاطه کرد.

سپهری در این زمینه بیش از همه افراط کرده و معانی رنگین ساخته است: ثانیه سبز ـ خواب سبز ـ نسیم سبز ـ فرصت سبز حیات ـ سخن‌های سبز نجومی ـ دایره سبز سعادت ـ اتفاق سپید ـ فلسفه‌های لاجوردی ـ سرآغازهای ملون ـ مسیر غم صورتی رنگ اشیاء! از دید او قلب حقیقت آبی است و عشق نیز به اندازه پرهای صداقت آبی.

بدون تردید افراط در رنگ آمیزی کلام و بسته بندی شعر به صورت جعبه های دوازده عددی مداد رنگی، به تنهایی نه نشانه هنر است و نه مُلاك زیبایی؛ و مگر نه اینکه همیشه سره و ناسره در کنار هم در همه هنرها، به ویژه ادبیات وجود داشته است؟

پس چه غم! زمان بهترین داورهاست. شاید روزی برسد که دیگر کسی «جیغ بنفش» را به خاطر نیاورد. نگارنده نیز هرگز ادعا ندارد که جیغی به رنگ بنفش دیده یا شنیده باشد، مدافع سمبولیسم و سوررئالیسم هم نیست. غرض گله‌یی کوچك بود از دامن زدن به بعضی «کلیشه سازی‌ها» با هدف حمله به همه چیز و همه کس که معلوم هم نیست چه چیزها و چه کسانی هستند که در حقیقت باید گفت «بی‌هدف»!

زیاد سخت نگیریم! در یك صبح سپید پنجره را به روی روزی روشن بگشاییم. مطلع سرخ خورشید را برتارك شعر آبی آسمان نظاره کنیم. نفس عمیقی بکشیم، شاید از چشمانمان زردی ملال، و از جانمان خاکستری غم، و از دلمان نیلی اندوه و سیاهی هرچه بدی است به در شود. برای همه آدم های خوب، آرزوی سرخ رویی و سرسبزی و سپید بختی کنیم، بعد از ته دل نعره‌ای بکشیم، به هر رنگی که می‌پسندیم. به هیچ کجای دنیا برنخواهد خورد مگر به قانون ادب، که آن هم قطعی ولایتغیر نیست. ■

منابع و مآخذ (غیر از کتاب‌های شعر)

۱ـ از رمانتیسم تا سور رئالیسم ـ ترجمه و اقتباس حسن هنرمندی

۲ـ زمینه شناخت موسیقی ـ آ. لاوینیاك. ترجمه و اقتباس منوچهر محمودی.

۳ـ رئالیسم و ضد رئالیسم. سیروس پرهام

۴ـ نثر فصیح فارسی معاصر. برگزیده جلال متینی. جلد دوم





یادی از سلمان هراتی

چهرهٔ موفق شعر معاصر، سلمان هراتی (۱۳۶۵ـ۱۳۳۸) در یکی از روستاهای شهرستان تنکابن میلاد یافت. پس از اخذ فوق دیپلم هنر، در یکی از روستاهای دورافتادهٔ شهرستان لنگرود، آموزگار مدرسه‌ای شد. در جمعه یکی از روزهای پاییزی سال ۶۵ در حالی که از شهر خود ـ تنکابن ـ به سمت لنگرود می رفت، در یك سانحهٔ رانندگی دعوت حضرت حق را اجابت کرد و به سرای باقی شتافت. از سلمان دو فرزند به نامهای «رسول» و «رابعه» برجای مانده اند و سه دفتر شعر با نامهای «از آسمان سبز»، «دری به خانهٔ خورشید» و «از این ستاره تا آن ستاره» (ویژهٔ نوجوانان).

اینك در حیاط پشت خانه‌شان، سلمان در آغوش دو شهید ـ دو دوست صمیم روزهای کودکی ـ سر بر خشت تقدیر نهاده است و هر سه چشم انتظار لحظهٔ دیدارند.

«نیایش واره‌ها»، محصول زیباترین و عارفانه‌ترین لحظه‌های تنهایی شاعر است در آخرین روزهای عمر پربرکتش. راز و نیاز صمیمی شاعری است در محیطی لبریز از سکوت افراها و نیایش رودها ـ در همان جنگل دوردست که سلمان آموزگار مدرسه‌اش بود.

به منظور معرفی بیشتر این چهرهٔ شاخص شعر معاصر و به بهانهٔ چهارمین سالگرد هجرتش، مجموعهٔ «دری به خانهٔ خورشید» را می گشاییم و به «نیایش واره‌ها» بش گوش جان می سپاریم:

نیایش واره ها

(۱)

شب فرو می افتد
و من تازه می شوم
از اشتیاق بارشِ شبنم.
نیلوفرانه
به آسمان دهان باز می کنم
ای آفرینندهٔ شبنم و ابر
آیا تشنگی مرا پایان می دهی؟
تقدیر چیست؟
می خواهم از تو سرشار باشم.

(۲)

کنارِ شب می ایستم
چشم بر شمدِ سورمه ای آسمان می اندازم
ستاره ها
با نخِ نور گلدوزی شده اند
و من می شنوم زمزمهٔ درختان را.
ـ «چه ملایمت خنکی!
من آبستن یك شکوفه ام
که همین تابستان گلابی می شود.»
کنار شب می ایستم
شب از تو لبریز است
من در دو قدمی تو
در زندان فراق گرفتارم.

(۳)

گاهی که معین نیست
مثل یك پیچك خودمانی
از پنجره می آیی
و جای شعرهای من می نشینی
و من هیچ کلمه ندارم
چشمهایم
از بصیرتی آکنده می شود
که منتهای تکامل یك چشم است
همخانه ام می گوید:
صفات ثبوتیه کدامند؟
من می گویم:
باز چه بوی خوشی
اینجا را فرا گرفته است!

(۴)

گاهی آنقدر واقعیت داری
که پیشانی ام
به یك تکه ابر سجده می برد
به یك درخت خیره می شوم
از سنگها توقع دارم
مهربانی را.
باران بر کتفم می بارد
دستهایم هوا را در آغوش می گیرد
شادی
پایین تر از این مرتبه است
که بگویم چقدر.
گاهی آنقدر واقعیت داری
که من
صدای فروریختن
شانه های سنگی شیطان را می شنوم
و تعجب نمی کنم
اگر ببینم ماه
با بچه های کوهستان
گل گاوزبان می چیند!

(۵)

دیشب آنقدر نزدیك بودی
که پنجره از شادیم نمك می چشید
و لبخندم را دامن می زد
من مشغول تو بودم
نیلوفری از شانه های من رویید
و از پنجره بیرون رفت.

(۶)

چرا امشب پشت پنجره نمی آیی؟
چرا به تماشای رود نمی آیی؟
چرا من تو را نمی شنوم؟
چرا برگها زنده نیستند؟
چرا سنگها سخت شده اند؟
چرا پنجره اخم دارد؟
آه دهانم
دهانم
از بوی گوشت مرده لزج شده است
با این دهان
چگونه می توان
لذت حضور تو را چشید
آینه نیز تصویر هولناکی از من می نمایاند.

(۷)

درخشش تو مثل آبشاری
از بلندیهای محال می ریزد
در تخیّل پنجره ای است
که هفت آسمان در او جمع می شود
من به مدد مهربانی تو
و آفرینه های این تخیّل مغموم
در باغهای ناممکن آواز می خوانم
برای سنگهای پرنده.

(۸)

در انبوه اندوه و زخم
قلبم با سوسن های سپید
آواز می خواند
درخت، شادی مرا می پرسند
من مزرعه ای را می نمایانم
که فردای من است
آنجا گیلاسها
دست به دامن دارند
و شکوفه های پیراهن من
حرف می زنند:
شکوفه هایی که امروز
یك زخم بیشتر نیستند
تو به حرمت این شکوفه ها
مرا با دست اشاره خواهی کرد.

(۹)

بر تخته سنگ می نشینم
در روشنی آب خیره می شوم

تو از کجا می آیی؟
آوازهای آبی تو بومی نیست
این لهجه، آن ملایمتی است
که از خلأ می وزد

آه ای رود شوریده!
آوازهایت را یادم بده
نزدیک است
سنگ بمیرم

(۱۰)

چراغی می افروزم
پیراهن شب آتش می گیرد
اما
شب پهن شده است
با ادامهٔ گیسوانی تا غیب
مثل یک بهت
بر چارچوب در تکیه می کنم
شب ادامه می یابد
تا نمی دانم!

(۱۱)

وقتی ابر صمیمی شد
پایین می آید تا لمس،
من با یک لفظ صمیمی
صدایش می زنم
ای مه!
تن تو از رطوبت کدام بخشش آسمانی خیس است؟
در او یچ یچی پنهانی می گذرد
انگار از کرانه های خیلی دور
آمده است
آوازی می خواند
می فهمم این جهانی نیست.

(۱۲)

بوکشان
تمام حفره های شب را می کاوم
بر فطرت خزه ها دست می سایم
که به انتشار عطر تو
بر سنگها پهن شده اند
یک وهم با رؤیاهای سبز
در مزرعه می خواند
من فکر می کنم آنجا
عطر تو
دگرگون کننده تر
به گوش می رسد.
«عزیز» راست می گفت
شبها آسمان در مزرعه راه می رود

(۱۳)

تابستان با برهنه
از ساحل رودخانه گذشت
پاییز از جنگل سرازیر شد
با طغیان آبها
و رقص برگها
تن نمناک خاک را فرامی گیرد
اما من هنوز گرمم
از آن نگاه تابستانی و سبز
آسمان از هر جا که تو باشی شروع می شود

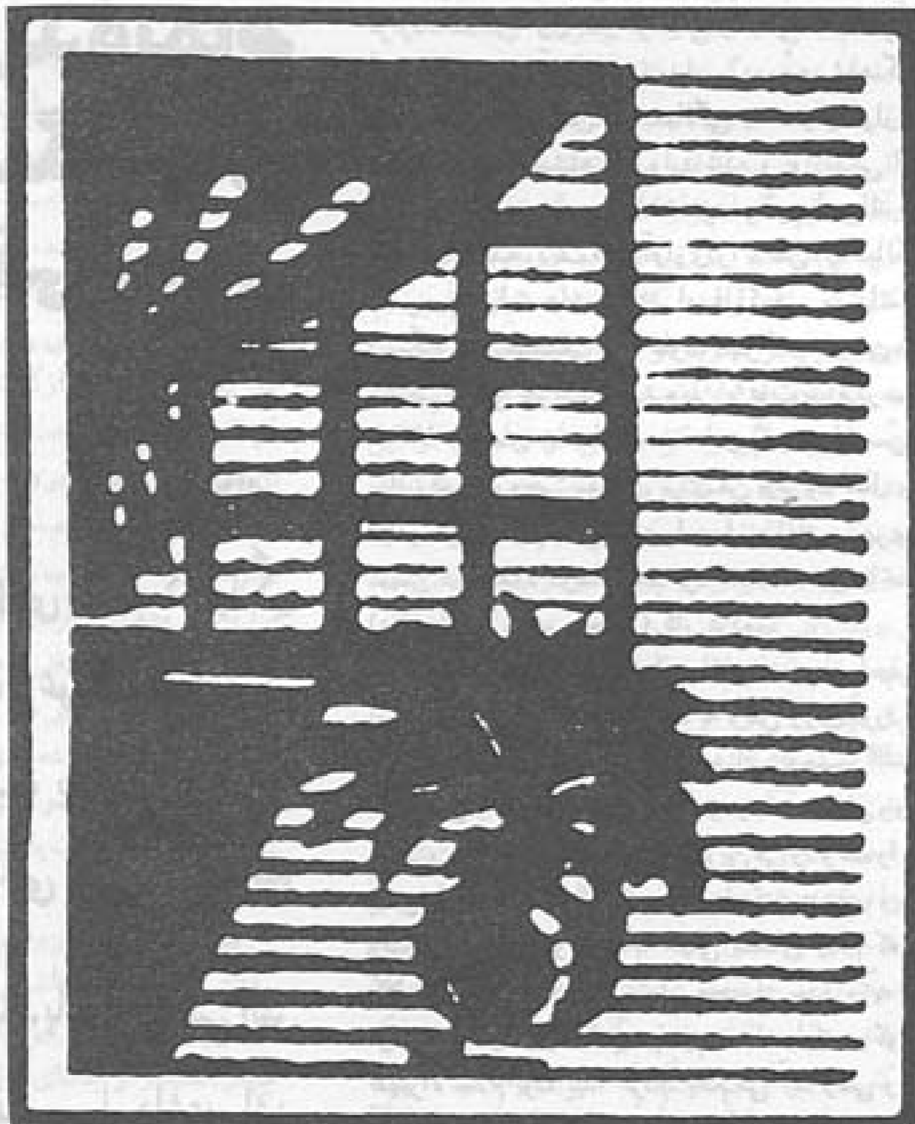
کهکشان از کنار تو آغاز می شود
منظومه ها در طواف تواند
تو در همهٔ کرات مهربانی می ریزی
تو حتی کنار پنجرهٔ کوچك من
پیدا می شوی
همزمان با آن ماهی
که در اعماق اقیانوسها گریه می کند
یك پرنده در دفتر من
بال بال می زند
تو هر دو را می شنوی.

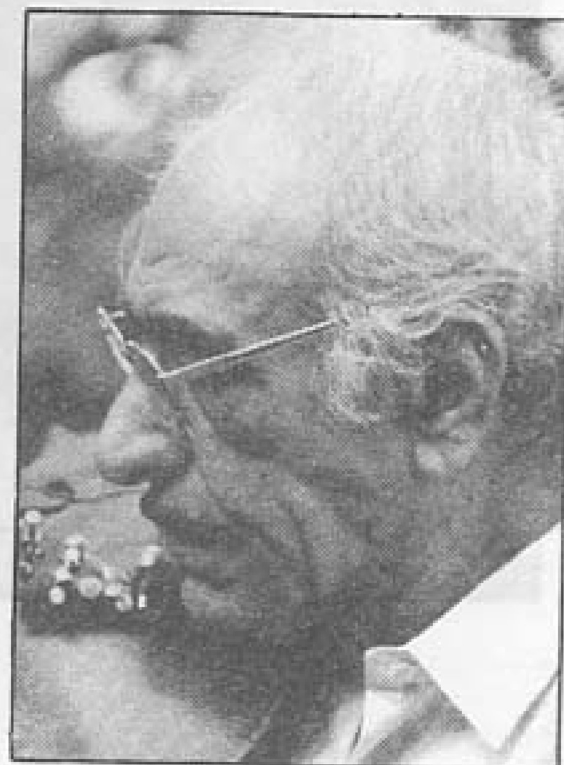
(۱۴)

جهان، قرآن مصور است
و آیه ها در آن
به جای آنکه بنشینند، ایستاده اند
درخت یك مفهوم است
دریا یك مفهوم است
جنگل و خاك و ابر
خورشید و ماه و گیاه
با چشمهای عاشق بیا
تا جهان را تلاوت کنیم.

(۱۵)

قدم زنان در ساحل خاکستری مه
دنبال سادگی پسرکی می گردم
که کودکی من بود
و یك روز از تشنج تنگدستی
به اینجا آمده بود
و نگاهش را با بالهای یك لك لك
در ژرف بی رنگ مه گم کرد
از آن پس
من به تماشای دور دستها خرسندم





● استاد علی تجویدی:

کلیهٔ دستگاههای موسیقی سنتی با هم ارتباط منطقی دارند

راست‌پنجگاه؛ دربرگیرندهٔ تمام دستگاههای موسیقی‌سنتی

■ در حال حاضر احتیاج به آهنگهایی داریم که بیانگر احساسات و عواطف تمام اقشار جامعه باشد و آهنگ و شعر، رسالت و پیامی در برداشته باشد

■ آهنگساز ایرانی باید با ادب فارسی اُنس و اُلفت بسیار داشته باشد

□ خلاصه ای از زندگی‌هنری‌تان‌را بیان کنید. تحصیلات هنری‌تان چگونه بوده؟ چه سازهایی می‌زنید و...

■ من پسر مرحوم «هادی تجویدی» هستم که ایشان در رشته نقاشی کلاسیك از شاگردان ممتاز مرحوم «کمال الملك» بود و رشته نقاشی مینیاتور را هم در اصفهان آموخته بود. در سال ۱۳۱۰ ضمن شرکت در مسابقه ای که برای تعیین بهترین مینیاتوریست انجام می شد شرکت کرد. در نتیجه با ۱۸ رای از ۱۹ ممتحن، نفر اول شناخته شد و از آن زمان به عنوان معلم مینیاتور در مدرسه «صنایع مستظرفه» به سمت معلم مینیاتور برگزیده شد. شاگردهای پدرم از جمله آقایان زاویه، کریمی، مقیمی، مطیع و... هستند.

پدرم به موسیقی هم علاقمند بود و آواز هم می‌خواند. وقتی از اصفهان به تهران آمد، با برادرش مرحوم «مهدی تائب» به خانهٔ درویش خان رفتند و شروع به یادگیری تار کردند. قبل از این که پدرم به تهران بیاید با مرحوم «نایب اسدالله» نائی معروف اصفهانی که از مفاخر عالم موسیقی بوده و ردیف های سازی و آوازی را در حد اعلا می دانسته آشنایی داشت و به خاطر همین آشنایی، نزد ایشان کار کرده بود.

به طور کلی پدرم به علت محرومیتهایی که معمولاً بیشتر هنرمندان ایرانی دچار آن هستند علاقه نداشت من و دو برادر دیگرم اکبر و محمدتجویدی هنر را حرفه اصلی خود قرار دهیم ولی از آنجا که قسمت بود، من به موسیقی روآوردم و دو برادر دیگرم نقاشی را حرفه خود قراردادند. من اول کار موسیقی را با نی لبك شروع کردم و بعد چون آن زمان در مدارس دوره «پیشاهنگی» وجود داشت در سن ۱۳ سالگی به عنوان نوازندهٔ فلوت در گروه پیشاهنگی وارد شدم و نوازندگی این ساز را با قواعد علمی و با نت نزد مرحوم ظهیرالدینی آموختم، و کلیه ردیف های آوازی را تا سن ۱۸ سالگی که پدرم حیات داشت نزد او فراگرفتم و توانستم دستگاه های موسیقی را با فلوت اجراکنم. در سن ۱۸ سالگی ویلنی خریدم. خرید ویلن با فوت پدرم در سال ۱۳۱۸ همزمان شد. از دست دادن پدر در آن سن و سال، ضربه روحی شدیدی برای من بود. یك سال بعد از فوت پدرم نوازندگی ویلن را بدواً نزد آقای سپهری و سپس در حدود دوسال هم نزد استادحسین یاحقی (دائی آقای پرویز یاحقی) کار کردم.

□ تا آنجائی که شنیده ایم، آقای «حسین یاحقی» اول کمانچه می زده اند و بعد به ویلن روی آوردند.

■ بله، ایشان از شاگردهای «حسین خان اسماعیل زاده» بود. کمانچه می زد و بعد به ویلن روی آورد. و ویلن را خیلی لطیف و شیرین می زد و نت را هم پیش مرحوم «صبا» کار کرد. بعدها وقتی صدای ویلن «صبا» را از رادیو شنیدم، خیلی مشتاق شدم که به کلاس ایشان بروم. آن زمان محصل بودم و به هر ترتیب بود، رفتم و کلاس مرحوم «صبا» را که در کوچه ظهیرالاسلام بود، پیدا کردم. یادم می آید وقتی رفتم آنجا، مشغول درس دادن به شاگردهایش بود. یك گوشه ایستادم تا اینکه صبا به من گفت: «بنشین» بعد از این که شاگردها رفتند، «صبا» گفت: «کاری داشتی؟» گفتم: «آمده ام خدمتتان که ویلن کارکنم.» گفت: «سابقه (موسیقی) داری؟» گفتم: «بله.» ایشان گفت: «یك قطعه بزن.» و من هم زدم. گفت: «نت می دانی؟» گفتم: «بله، فلوت هم می زنم.» گفت: «فلوت همراهت هست؟» خوشبختانه همراهم بود و وقتی زدم، فوق العاده خوشش آمد. استاد صبا گفت: من هم فلوت می‌زنم و پیش «علی‌اکبرخان رشتی» کار کرده‌ام. من آن زمان به فلوت تسلط داشتم (و حتی بعدها در رادیو هم سلو زدم).

البته فلوتی که من می‌زدم پیکولوی شش کلیده بود. در هر حال، شروع کردم به کار کردن پیش مرحوم «صبا».

یك روز به ایشان گفتم: «عکسی از خودتان به من بدهید.» ایشان گفتند: «برای چه می خواهی؟» گفتم: «می خواهم بدهم برادرم از رویش بکشد.» عکس را گرفتم و به برادرم «اکبر تجویدی» دادم. ایشان شبیه مرحوم «صبا» را روی عاج به سبك قلم‌پرداز کشید و من قاب کردم و به مرحوم «صبا» دادم. گفت: این کار کیه؟ گفتم: «کار برادرم، اکبر تجویدی، است.» گفت: «شما پسر که هستید؟» گفتم: «پسر میرزاهادی خان نقاش.». فوق العاده تعجب کرد. احوال پدرم را پرسید. گفتم: «متاسفانه فوت کرده اند» به محض این که این جمله را گفتم، صورت «صبا» غرق اشك شد و دست مرا گرفت و گفت: «چرا این را زودتر نگفتی؟ من در مدرسه کمال‌الملك در رشتهٔ نقاشی شاگرد پدرت بودم.»

از آن زمان پیوند محکمی بین من و «صبا» برقرار شد. روی هم رفته هشت سال پیش مرحوم «صبا» کار کردم. بعد از چهار پنج سال که ویلن زدم، مرحوم «صبا» به من گفت: «سه تار بزن» و چندسالی هم نزد ایشان سه تار کار کردم. و تمام ردیفها را با سه تار پیش ایشان آموختم. بعد از آنکه کلاس شب در هنرستان موسیقی افتتاح شد، بنا به توصیهٔ مرحوم «صبا» من به عنوان معاون ایشان شروع به تدریس کردم. معلمینی که می‌خواستند در کلاسهای خصوصی تدریس کنند باید گواهی صلاحیت می گرفتند. قرار شد داوطلبان یك دورهٔ تکمیلی ببینند. در این دورهٔ تکمیلی، استاد صبا درس می‌داد و من هم در این کار کمکشان می کردم.

روزی مرحوم صبا به من گفت: «برای این که تکنیك ویلن تو بالا برود، لازم می‌دانم با تکنیك غربی هم آشناشوی.» و بنا به توصیهٔ ایشان در حدود سه سال نزد آقای «میلیك آبراهیمیان» و مدت کوتاهی هم پیش «باب گن تامبرازیان» ویلن به سبك غربی کار کردم، تا این که برنامهٔ گلها در رادیو تاسیس شد، یادم می آید مرحوم «پیرنیا» آمد پیش من پیشنهاد کرد عده ای جمع شویم و این برنامه را راه بیاندازیم. قبل از اینکه رسماً وارد رادیو شوم در برنامهٔ موسیقی ارتش شرکت می کردم و صدای ساز من از رادیو پخش می شد و کمی هم شهرت پیدا کرده بودم استاد صبا که صدای ویلن



مرا در رادیو شنیده بود و گفت: «تو چرا نمی‌خواهی رسماً در زمرهٔ نوازندگان رادیو، سلو بزنی؟»

با شرمساری گفتم: «راستش تا شما هستید، خودم را قابل نمی‌دانم که ساز بزنم. دستهایم را در دستهایش گرفت و فرمود: «تجویدی، هر گلی یك بویی دارد.»

«حتماً باید بروی در رادیو سازبزنی.» گواهی‌نامه‌ای مرقوم فرمود که: تجویدی سالهای متمادی در رشتهٔ موسیقی بخصوص نوازندگی ویلن زحمت کشیده و از هر جهت شایستگی اجرای برنامه و سلو زدن در رادیو را دارد.

از آن پس هفته‌ای یك بار و در بخش اساتید، سلو می‌زدم. یادم می‌آید در آن زمان اجرای برنامهٔ سلو منحصر بود به استاد صبا، استاد حسین یاحقی، استاد مرتضی خان محجوبی، استاد عبادی، و آقایان مهدی خالدی و لطف‌الله مجد.

پس از تشکیل برنامهٔ گلها زیرنظر شادروان داوود پیرنیا بنده از مرحوم صبا هم خواهش کردم که تشریف بیاورند و سرپرستی ارکستر را به عهده بگیرند. هرگز برنامه‌هایی را که در کنار استاد اجرا کردم فراموش نمی‌کنم و هرگاه سلو می‌زدم، یادم می‌آید که به صورت صبا نگاه می‌کردم و همهٔ تلاش و علاقهٔ من ضمن اجرای برنامه در حضور استاد این بود که شیوهٔ نوازندگی ایشان را به کار بندم. «خاطرات بسیار خوبی از آن زمان دارم. در آن موقع نت و مقدمهٔ آهنگهایی را که «مرتضی‌خان محجوبی» برای برنامهٔ گلها می‌ساخت، من می‌نوشتم و برای ارکستر تنظیم می‌کردم.

□ شما یکی از ترانه‌سازان معروف کشور هستید، آیا در زمینهٔ «ترانه‌سرایی» و «آهنگسازی» نکات خاصی را رعایت می‌کردید؟ اصولاً روی چه موضوعاتی ترانه می‌ساختید، و چه خواننده‌هایی می‌توانستند آنها را اجرا کنند؟

■ یادم می‌آید در کلاس مرحوم صبا بودم. ایشان در اتاق خودشان بودند. آهنگی به نظرم رسید و شروع به زدن کردم. مرحوم صبا آمدند و گفتند: «این آهنگ که می‌زدی، مال کیه؟» گفتم: «خودم ساخته‌ام.» خیلی خوششان آمد و گفتند: «پس تو ذوق آهنگسازی هم داری؟ می‌خواهم تو را به کسانی که می‌توانی در این راه از آنها استفاده کنی، معرفی کنم. و مرا با حاج آقا محمد ایرانی که بعداً شرح حال آن بزرگوار را خواهم داد آشنا کرد. گرچه ردیف سازی را قبلاً ضمن سه تارنوازی نزد استاد صبا آموخته بودم، معذالك یك دوره کامل ردیف مرحوم «میرزا عبدالله» را با «حاج آقا محمد» و آقای «اسماعیل خان قهرمانی» با سه تار به شیوهٔ سینه به سینه کار کردم. چون ذوق آهنگسازی داشتم، «حاج آقا محمد» به من گفت: «بیا مجموعه‌ای تهیه کنیم که ترانه‌های قدیمی در آن گردآوری شود.» و حاصل آن کار، کتابی شد تحت عنوان «مجمع التصانیف» که حاجی آقا تقریر می‌کرد و من می‌نوشتم. بعداً قرار شد یك نسخه ایشان بنویسند و یك نسخه هم من. که هنوز هم من آن نسخه را دارم. به این ترتیب کلیه ترانه‌های معروف به کار عمل قدیم و کارهای شیدا و عارف را جمع آوری کردیم. من برای این نسخه ارزش فراوانی قائلم و خوشحالم از این که بیشتر ترانه‌های قدیمی را در حافظه دارم. با فرا گرفتن آهنگ‌های قدیم، زمینه‌ای به دستم آمد که چگونه باید برای ترانه و تصنیف، آهنگ ساخت. بنابر این بنده می‌توانم بگویم پایهٔ کار آهنگسازی من از آنجا شروع شد. ضمناً استاد صبا عقیده داشت، برای این که کار شکل پیدا کند، چه بهتر که ابتدا روی شعر قدما آهنگ بگذاریم به همین جهت من هم آهنگهایی روی اشعارقدما (مانند سعدی و حافظ و مولانا) می‌ساختم و به نظر استاد صبا وحضرت حاجی آقا و رکن‌الدین خان می‌رساندم. به هر حال پایهٔ کار من برای ساختن آهنگ بر این اساس استوار گردید. دقیقاً بررسی کردم که چه ریتمهائی در ترانه‌های قدیم به کار گرفته می‌شود. از آهنگهایی که در این زمینه ساخته‌ام، به عنوان مثال یکی را مرحوم بنان خوانده که مطلع ترانه چنین است: «مرا عاشقی شیدا، فارغ از دنیا، تو کردی...» که استاد صبا هم در اجرای این آهنگ در برنامهٔ گلها همکاری داشتند.

سرایندهٔ این ترانه، دکتر «منیرطه» است. شعر ترانه از استحکام خاصی برخوردار است آهنگساز ایرانی باید با ادب فارسی انس و الفت فراوان داشته باشد. معتقدم آهنگساز ایرانی اگر خودش شعر نگوید باید شعر را کاملاً بشناسد. خوشبختانه خود بنده جزئی طبع شعری هم دارم و شعر بعضی از ترانه‌هایم را خودم ساخته‌ام، منجمله شعر ترانهٔ بر تربت حافظ.

بعدها تصمیم گرفتم کار آهنگسازی را به شیوهٔ آکادمیك ادامه بدهم. ابتدا نزد شادروان روح الله خالقی مدتی درس گرفتم سپس چندی نیز هارمونی را نزد آقای هوشنگ استوار کار کردم و درسهایی را که از ایشان می‌گرفتم، با پیانو هم می‌زدم. بعد هم «ارکستراسیون» را در کلاس‌های شبانه آموختم. همچنین از پسر عمویم مرحوم ضیاء مختاری در این رشته استفادهٔ فراوان نصیبم شد. خلاصه مانند یك طلبهٔ عاشق شاگردی کردم، پس از تحصیل در این رشته‌ها بود که تصمیم گرفتم شخصاً آهنگهای خودم را برای اجرا در ارکستر تنظیم کنم.

□ شما با شعرای زیادی در این زمینه کار کرده‌اید (از جمله رهی معیری، بیژن ترقی، معینی کرمانشاهی، نواب صفا و امثالهم). با کدام یك از آنها راحت‌تر کار می‌کردید؟

■ در درجهٔ اول فکر می‌کنم یك آهنگساز باید با شاعر توافق فکری و ذهنی و عاطفی داشته باشد. من خوشبختانه هم با خانم منیرطه (که شاگرد خودم بود) و هم با مرحوم رهی معیری انس و الفت زیادی داشتم و با بیژن ترقی و معینی کرمانشاهی هم همین طور. فکر همدیگر را می‌خواندیم... یادم می‌آید روزی یك ملودی ساخته بودم و به آقای معینی گفتم: «دوست عزیز، فکر می‌کنی این ملودی بازگو کننده چه مطلبی است؟» گفت: «فکر می‌کنم خاطرهٔ دوران کودکی را بازگو می‌کند.» باور کنید که من هم در همین فکر بودم. یعنی به یاد بچگی و حیاط خانه و گلهای لاله عباسی بودم. ایشان با تمام هنرمندی بر روی این آهنگ شعر گذاشت. شروع ملودی کودکی، در بیات اصفهان است سپس ضمن یك گردش، به سه گاه وارد می‌شود و از آنجا به دستگاه شور می‌رود و در پایان با یك گذار یا پاساژ به بیات اصفهان فرود می‌آید و یادم هست بنان فوق‌العاده از این آهنگ خوشش آمد. (و می‌گفت که کلنل وزیری هم قبلاً چنین کاری کرده و اصفهان را با سه گاه مخلوط کرده است.) البته می‌توانم بگویم علت این کار این بود که من ردیفهای سنتی را در خاطرم داشتم و بخصوص راست پنجگاه را خوب کار کرده بودم. من معتقدم که راست پنجگاه دستگاهی است که در برگیرندهٔ تمام دستگاههای موسیقی ایرانی است. به همین دلیل اینها در ذهن من بود و «مدولاسیون» به راحتی انجام می‌شد.

خاطره دیگری که در این زمینه به یادم آمد این است که روزی من به اتفاق آقای بیژن ترقی شاعر گرانقدر به صحرا رفته بودیم و برای پخت و پز آتشی افروخته بودیم. غروب آفتاب که صحرا را ترك می‌کردیم هنوز بقایای آتش در صحرا برجای مانده بود. من تحت تاثیر آتش برجای مانده ملودی کوتاهی به نظرم آمد که با ویلن برای ایشان اجرا کردم و خواستم شعری متناسب با آن لحن بسازند. آقای ترقی تحت تاثیر همان حال و هوا و آتش برجای مانده این شعر را ساخت:

آتشی زکاروان جدا مانده / این نشان زکاروان به جا مانده.

منهم ای یاران تنها ماندم / آتشی بودم برجاماندم.

هرگز خاطره آن لحظات شیرین و برجای ماندنی را فراموش نمی‌کنم در اینجا بی‌مناسبت نمی‌دانم به نام بعضی از ترانه‌هائی که ساخته‌ام و با خواندن هر یك از آنها خواننده اجرا کننده، به شهرت فراوانی دست یافته اشاره‌ای داشته باشم مانند ترانه صبرم عطا کن - پشیمانم (شعر از آقای بیژن ترقی) پشیمان شدم، رفتم که رفتم، سفر کرده، بازگشته (که شعر آن را آقای معینی کرمانشاهی ساخته‌اند) دیدی که رسوا شد دلم، (شعر از شادروان، رهی معیری)، سنگ خارا (شعر از معینی کرمانشاهی) نمی‌دانم نمی‌خواهم بدانم، گر نمی‌دانی بدان، شاید اگر امشب رود فردا نیاید، من بار سنگینم مرا بگذار بگذر (شعر از شهر آشوب)، نه هم زبانی نه مهربانی (شعر از رهی معیری) و بسیاری دیگر از ترانه‌هائی که هنوز بر سر بعضی از زبانها هست.

□ شما با خواننده‌های زیادی هم کار کرده‌اید، کدام خواننده حرف و فکر شما را خوب می‌فهمید؟ کدام یك از آنها قدرت یادگیری بهتری داشت و بهتر با شما کار می‌کردند.

■ یکی از مشکلترین ترانه‌هایی که من از نظر ریتم ساختم همان «مرا عاشقی شیدا...» است که مرحوم بنان آن را خواندند. این آهنگ چون در ریتم شش و چهار است و از جاهای مختلف شروع می‌شود. (مثلا یك وقت از ضرب پنجم یك وقت از ضرب ششم و یك ◄

وقت از سرضرب) لذا اجرای آن آسان نیست توانایی بنان در اجرای این ترانه در حد عالی بود و چون سنکوپهایی هم داشت، هیچ خواننده بجز بنان توانایی خواندن آن را نداشت.

مرحوم صبا و رهی معیری و متیر هم در حین اجرا حضور داشتند. پس از اجرا، نوار پر شده را گرفتم و بوسیدم و می‌توانم بگویم با اینکه ارکستر آن زمان از جهت تعداد کافی و جوابگو نبود، هنوز که هنوز است می‌توانم بگویم یکی از خاطره انگیزترین کارهای، من همین اثر است.

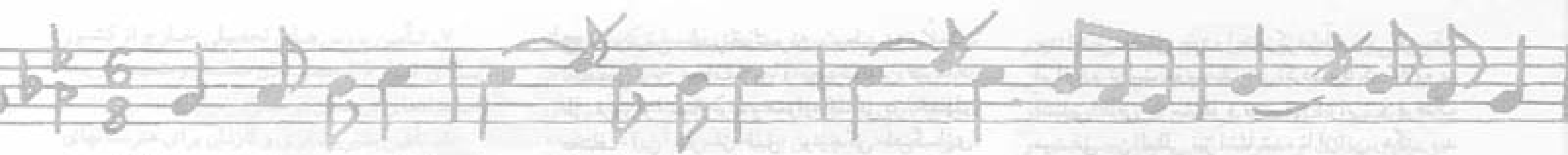
□ الان شیوه‌های مختلفی در «آواز ایرانی» پیدا شده که غالباً شبیه سبک تعزیه‌خوانی، یعنی آواز در مایه‌های بالا (صدای زیر و نازك ـ در مقایسه با بنان و عبدالعلی وزیری) است شما می‌توانید بگویید آواز خواندن، چه تفاوتهایی دارند و نقاط ضعف و قوت هر کدام چیست؟

■ دلم می‌خواهد قبل از عنوان این مطلب، تاریخچه مختصری در همین زمینه عرض کنم و آن این که ده دوازده سال قبل از انقلاب، موسیقی رادیو دستخوش ایادی کاباره‌دارها شد. بنده در مصاحبه‌هایی که آن زمان کردم (و در روزنامه‌ها و مجلات منتشر شد) گفتم که موسیقی ایرانی را کاباره داران اداره می کنند. گردانندگان امر هم از من دلگیر شدند. ولی من باید حرف خودم را می‌زدم، این بود که موسیقی از هم گسیخته شد و برنامه گلها هم دیگر به صورت گذشته نبود. ولی در همان زمان در هنرستان آزاد موسیقی ملی، استاد عبداله دوامی کلاس آوازی تشکیل دادند که بعدها شاگرد گرانقدرش شادروان محمود کریمی تدریس کلاس مذکور را به عهده گرفت و همان زمان هم کلاسی درست شد که من در آنجا ویلن درس می‌دادم و از آن زمان جوانها با موسیقی ایرانی آشنا شدند و دانشگاه تهران هم کلاسی تشکیل داد و قرار شد عده‌ای که دارای مدرك دیپلم متوسطه بودند (به دانشگاه وارد و پس از تحصیل،) لیسانس بگیرند. برای تدریس و تعلیم موسیقی سنتی در دانشگاه آقای نور علی خان برومند تعیین شدند در همین دانشگاه هم بنده مدتها ردیف موسیقی ایرانی را با ویلن درس دادم جالب این است که در همان حال که از طریق رادیو (و تلویزیون) موسیقی ایرانی داشت از بین می‌رفت، با تاسیس این کلاسها عده‌ای هم به موسیقی سنتی خودمان روی آوردند. در همان اوان، مرکز حفظ و اشاعه موسیقی هم به تعلیم موسیقی سنتی همت گماشت. نورعلی خان برومند هم ردیف میرزا عبدالله را که از شادروان اسمعیل خان قهرمانی آموخته بود، سینه به سینه به شاگردان خود درس می‌دادند. بعدها مسئولیت این کار در مرکز حفظ و اشاعه موسیقی به عهده آقای دکتر صفوت گذاشته شد. همان زمان برای تشویق و اشاعه موسیقی ایرانی، آزمونی هم ترتیب داده شد که دبیر آن بدواً آقای نور علی خان برومند بود و سال بعد مسئولیت آزمون (باربد) به عهده اینجانب محول گردید. با توجه به تلاش هائی که از این راه برای آموزش موسیقی ایرانی انجام پذیرفت و بالاخص با کوشش‌های فراوانی که هنرستان موسیقی ملی تحت سرپرستی هنرمند ارجمند آقای دهلوی انجام دادند، ضمن این که در رسانه‌های گروهی مانند رادیو و تلویزیون موسیقی کاباره ای به شدت اشاعه می یافت، موسیقی ایرانی که جز و فرهنگ مردم ما است، از بین نرفت و جوانهای عاشق و علاقه‌مند به موسیقی تحصیلات خود را در محلهای مذکور ادامه دادند و موسیقی ملی و سنتی از زوال حتمی نجات یافت. بعد از انقلاب به کلی موسیقی کاباره ای از بین رفت ولی کار موسیقی به دست عده‌ای که بعضی از آنها اهلیت کافی نداشتند افتاد. متاسفانه نوع موسیقی‌یی که در سالهای اخیر متداول شده نیاز فعلی جامعه را برآورده نمی کند و این حقیقتی است انکار ناپذیر. بنده ضمن احترام فراوانی که برای گروه های موسیقی سنتی قائل هستم و معتقدم که باید برای ترقی گروههای سنتی کارهای لازم انجام شود، ولی نقش بزرگی را که ارکسترهای واقعی برای پیشرفت موسیقی ما می توانند داشته باشند نباید از یاد برد. منظور من استفاده از سازهای غربی در ارکسترهای موسیقی ایرانی است، به خصوص استفاده از سازهائی که به راحتی می‌توانند در خدمت موسیقی ایرانی قرار گیرند. (مانند ویلن، ویلن آلتو، ویلن سل، کنترباس و بعضی سازهای بادی مانند فلوت ابواو دیگر سازهای غربی که آهنگساز باصلاحیت شرکت آنها را در ارکستر ایرانی لازم تشخیص میدهد). لابد توجه کرده اید که بعد از انقلاب تقریباً خط بطلان روی ساز بسیار غنی‌یی مانند ویلن کشیده شد. در حالی که این ساز با مقدورات اجرائی وسیعی که دارد، می‌تواند بیانگر مفاهیم عاطفی موسیقی ایرانی باشد. ویلن نه تنها بیانگر موسیقی ایران است بلکه تمام ملت‌های جهان مـی‌تـوانـنـد بـرای بـیـان موسیقی خود به راحتی از ان استفاده کنند. برای مثال درچندسال پیش که کنگره موسیقی جهانی در ایران تشکیل شد و بنده و شادروان دکتر مهدی برکشلی در آن کنگره شرکت داشتیم، «منوهین» بزرگترین نوازنده ویلن جهان که ریاست کنگره را به عهده داشت، صراحتاً پس از نوازندگی کوتاهی (که به وسیله این ناچیز ضمن اجرای آواز و چهارمضراب روی ویلن انجام شد) اظهار داشت که ویلن نه تنها می‌تواند بیانگر حالات موسیقی ایرانی باشد بلکه خود شخصاً مدتها موسیقی هندی را با «راوی شانکار» کار کرده‌ام و حاصل کار صفحه ای است که با همکاری ایشان و نوازندگی ویلن من ضبط و منتشر شده است. ملاحظه می فرمائید که نظر موسیقی‌دانهای بزرگ جهان در باره این ساز چگونه است! در اینجا باید اضافه کنم که اینجانب شخصاً از صدای کمانچه لذت فراوان می برم و خود نیز با نوازندگی این ساز بیگانه نیستم ولی واقعیت این است که ساز ویلن در حقیقت کامل شده کمانچه است با مقدورات اجرائی بسیار وسیع تر. ویلن می تواند به راحتی تمام حالات موسیقی ایرانی را مثل صدای انسانی بیان کند. یکی از امتیازات ویلن نسبت به کمانچه این است که ویلن با چانه و استخوان ترقوه گرفته می شود و به راحتی می‌توانیم از تغییر پوزیسیون استفاده کنیم ذکر این نکته ضروری است که کمانچه روی پایه حول محور خودش می‌چرخد در حالی که ویلن ثابت است و آرشه که رل مضراب را دارد، می‌تواند قسمت عمده‌ای از مقدورات سه تار و تار را به وسیله حرکات خود انجام دهد، درحالی که توانائی کمان کمانچه که غالباً ثابت است و حرکات پرشی را ندارد و صرفنظر از اجرای دراپی که روی کمانچه به خوبی اجرا می شود، نمی‌تواند با مقدورات بسیار وسیع آرشه ویلن رقابت کند.

استاد ابوالحسن خان صبا آثاری را برای اجرا روی ویلن خلق و ثابت کرده که ویلن بیش از هر ساز دیگری قابلیت اجرای موسیقی ملی ما را دارد. حتی با آرشه برانی مضراب‌های تار و سه تار را روی ساز ویلن پیاده کرده اند. امروز یادی از هنرمندانی که نوای ویلن آنها در گوشها طنین انداز است نمی‌شود. هنرمندانی نظیر حبیب الله بدیعی، مهدی خالدی، همایون خرم، پرویز یاحقی که هریك ویلن را به شیوه‌های مختلف اجرا می کنند به دست فراموشی سپرده شده اند و این از نظر من باعث کمال تاسف است

□ آقای تجویدی، شنیده‌ایم شما ردیف ساز و آوازی در دست تهیه دارید. ردیف شما برچه اساسی است؟ مسأله دیگر این که می‌دانیم تنها کسی که از زیر پنجه میرزاعبدالله و آقا حسینقلی، «نت» را بیرون آورد، آقای علینقی وزیری بود. دیگران یا نت نمی‌دانستند و یا از کانالهای دیگر یاد گرفتند. ردیفی که شما در دست اجرا دارید برچه اساسی است؟

■ همان طور که قبلاً گفتم، بنده به توصیه مرحوم صبازمانی که به منزل «حاج آقا محمدایرانی» راه پیدا کردم چون قبلاً نوازندگی سه تار را نزد مرحوم صبا آموخته بودم به راحتی توانستم یك دوره ردیف موسیقی سنتی را به طور کامل نزد حاج آقا محمد ایرانی کار کنم ـ ایشان شاگرد مرحوم «میرزاعبدالله» بوده و از دوستان نزدیك مرحوم «منتظم الحکما» یعنی برجسته‌ترین شاگرد میرزاعبداله، خانه حاجی آقا محمد، همیشه جایگاه افرادی نظیر درویش خان، میرزاعبدالله، سماع حضور، سماعی، حسین خان اسمعیل زاده و از متاخرین استاد صبا، عبداله دوامی، برومند، فخام الدوله، کریمی، رکن الدین خانی، طاهرزاده، فروتن، بوذری و عده دیگری از هنرمندان بود. حاجی آقامحمد ایرانی مردی بود که ازهرجهت به موسیقی سنتی تسلط داشت ـ ازهمان زمان بدون اینکه ردیفها را به «نُت» درآورم، به صورت سینه به سینه همه را یاد گرفتم، ولی مرحوم «صبا» به من گفت: «اینها را به خط نت بنویس» و خود حاج آقا هم اصرار داشت اینها به صورت «نت» نوشته شوند. همانطور که قبلاً عرض کردم، بنده ردیفهای آوازی را تا حد قابل ملاحظه ای در خانوادهٔ پدری آموخته بودم و با آشنایی که با



خوانندگان قدیمی (منجمله حسن خان لحنی، اقبال‌السلطان آذر، امیرقاسمی، طاهرزاده و عبداله‌خان دوامی) حاصل کردم، توشه‌های کافی برای نوشتن یك دورهٔ ردیف ساز توام با آوازرا به دست آوردم. خوشبختانه آنچه را که به نت نوشته بودم، سالها در هنرستان موسیقی ملی و کلاس‌های شبانه هنرستان و دانشگاه تدریس کردم حاصل این زحمات ۴۰ ساله باعث شد که دست به کار نوشتن ردیف ساز و آواز در دوبخش به نام «روش تحلیلی و تطبیقی» بشوم. قسمتی از این ردیفها متکی به اصول بداهه‌پردازی و قسمتی براساس ردیف سنتی استوار است. در این کتابها نوشته‌ام که کدام یك از گوشه‌ها سازی و کدام قسمت، آوازی است. روی گوشه‌هایی که آوازی بود اشعار متناسبی استوار کرده‌ام و سعی نموده‌ام که مفاهیم اشعار، بیانگر حال و هوای ملودی باشد و اتانین هرملودی منطبق بر وزن عروضی اشعار انتخابی باشد.

□ منظورتان از اتانین همان اجزای وزن است؟

■ بله دقیقاً مطلب همین است و باید اضافه کنم که ضمن تجسس به بسیاری از گوشه‌ها برخورد کردم که قابلیت گسترش دارند و می‌توان کلام برروی آنها استوار کرد. اینها از جمله مطالبی است که در جزوه‌های «ردیف تطبیقی و تحلیلی» مورد بحث قرار گرفته است. از جمله جزوات نوشته شده به وسیلهٔ اینجانب راست و پنجگاه است و شاید هم اطلاق کلمه پنجگاه همانطور که مرحوم خالقی هم نوشته‌اند براین اساس باشد که پنج دستگاه در راست و پنجگاه نواخته می‌شده و این پنج دستگاه عبارتند از شور، همایون، سه گاه، ماهور و نوا. بنده باتوجه به اینکه به وسیلهٔ گوشهٔ موالیان که در دستگاه همایون اجرا می‌شود و به وسیلهٔ این گوشه به چهارگاه مدکروی به عمل می‌آید، متوجه شدم به آسانی می‌توان دستگاه چهارگاه را هم به راست و پنجگاه اضافه کرد و در نتیجه کلیّهٔ دستگاههای موسیقی سنتی را می‌توان به هم ارتباط منطقی داد. البته این شیوه در قدیم به نام مرکب خوانی در موسیقی سنتی به کار گرفته می‌شد. با مطالبی که عرض کردم باید گفت یکی از پربارترین دستگاههای موسیقی ایرانی «راست و پنجگاه» است.

آنچه که بنده روی آن تکیه می‌کنم این است که یکی از نقاط ضعف اجرای موسیقی سنتی فعلی، یکنواختی آن است، به این معنی که خوانندگان و آهنگسازان موسیقی سنتی، خود را در چارچوب یك دستگاه اسیر کرده‌اند و کمتر دیده شده که آهنگی ساخته شود که در دستگاههای مختلف گردش داشته باشد. البته اختلاط و امتزاج دستگاهها باید بوسیلهٔ آهنگسازان مطلع و در عین حال صاحب قریحه ساخته وپرداخته شود تا حاصل کار مورد پسند خواص و عوام قرار گیرد. دستگاه پربار «راست و پنجگاه» راههایی را در اختیار آهنگساز می‌گذارد که به راحتی می‌تواند دست به مدکروی بزند. بنده در کتابهای تحلیلی پیرامون این مسائل از جهت موسیقی علمی و نظری بررسیهائی کرده‌ام. ضمناً رساله‌ای هم تحت عنوان «سیری در موسیقی سنتی ایران» نوشته‌ام و ماجرای آمدن آقا علی‌اکبر فراهانی جد استاد ارجمند و عالیقدر موسیقی ایران آقای احمد عبادی را به تهران شرح داده‌ام و درآن ضمن بررسی مطالب بسیاری در زمینهٔ هفت دستگاه موسیقی ایرانی، این که چه کسانی آن را تعلیم داده‌اند و چه کسانی ردیف‌ها را به نت درآورده و نت نگاری کرده‌اند تشریح شده است. ضمناً بررسی کرده‌ام که آیا موسیقی زمان ما شباهتی به موسیقی زمان صفی‌الدین دارد یا خیر و برای اثبات این مُدعا دلایل و شواهدی ارائه داده‌ام که امیدوارم پس از چاپ و انتشار مورد استفادهٔ علاقمندان قرار گیرد. در کتابهائی که انشاءالله منتشر می‌شود نت صحیح آهنگ خودم را نیز نوشته‌ام. ضمناً تصمیم دارم ردیف‌ها را که نوشته‌ام با ویلن اجرا کرده، و در دسترس علاقمندان بگذارم. این کارها قرار است توسط سازمان فرهنگی سروش انجام شود.

□ آیا برای نسل جوان در زمینهٔ این هنر توصیهٔ خاصی دارید؟

■ شما مطلبی در مورد آواز سؤال فرمودید که هنوز بلاجواب مانده است. می‌خواهم بگویم به طور کلی من معتقدم که این [تحریرهایی که در آواز می‌شنویم] چیزی است که به نظر من مقدار زیادی از آن زائد است و دلیلم هم این است که در آهنگهای محلی، تحریرها متکی به ریتم است و فوق‌العاده کوتاه و حساب شده. چه‌چه زدن بیشتر از زمانی رایج شده است که موسیقی ما فقط در اختیار تعزیه قرار گرفت، در آن زمان کسی که عهده‌دار نقشی بود می‌خواست تسلط و قدرت خود را به وسیله تحریرهای مکرر نشان دهد و این میراث در موسیقی آوازی ما باقی ماند. شاهد مثال دیگر بنده ترانه‌های قدیمی و به خصوص ترانه‌های کار عمل است، ما می‌بینیم این تحریرهای زائد در آنها وجود ندارد. فکر می‌کنم در مقاله‌ای که راجع به مرحوم «قوامی» و مرحوم «عبدالعلی وزیری» نوشتم [و در ادبستان چاپ شد] در این مورد حرفم را گفته‌ام، ولی این کافی نیست و باید واقعا بررسی دقیقی در این زمینه به عمل آید. دیگر این که مرز بین موسیقی روزهای عزا و روزهای شادی کاملاً معلوم نیست. در روزهای عاشورا وتاسوعا خواننده آواز فرضاً سه‌گاه یا دشتی یا.... را بدون همّراهی با ساز می‌خواند و در روزهای شادی و سرور هم خواننده همان آوازها را با همان وضع و همان گوشه‌ها، اما به همراهی ساز اجرا می‌کند و ملاحظه می‌کنید که حد فاصلی وجود ندارد و این کار درستی نیست. دیگر این که در سالهای اخیر به ندرت دیده‌ام ترانه‌ای پخش شود که مردم کوچه و بازار یا افراد آشنا به موسیقی واقعاً یاد بگیرند وبه حافظه بسپارند. من معتقدم آهنگ و شعری خوب است که هم عوام و هم خواص تحت تاثیر آن قرار بگیرند. شما مشاهده می‌فرمایید دیوان حافظ در این مملکت در هر خانه‌ای پیدا می‌شود. با این که همهٔ مردم شعر حافظ را به خوبی نمی‌فهمند ولی چون حافظ با احساس مردم ارتباط برقرار کرده، بر دلها حکومت می‌کند و هرکس به اندازهٔ فهمش از دیوان حافظ لذت می‌برد. آهنگ و شعر هم باید همین طور باشد. اکثر آهنگهایی که امروزه ساخته پخش می‌شود چون جنبه موسیقایی آن کم است، مورد پسند همهٔ مردم واقع نمی‌شود، به همین دلیل است که می‌بینیم میزان خرید نوار محصول داخلی روز به روز کمتر و در مقابل کاست‌های دست پخت کاباره‌دارهای آمریکائی در کشورمان خریدار دارد و نسل جوان به شنیدن آنها رغبت پیدا کرده است و امروز این قبیل نوارها بین قشرهایی از مردم رواج دارد.

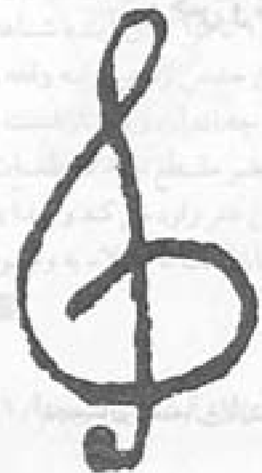
این گونه مسائل ثابت می‌کند که موسیقی فعلی سنتی به طریقی که در چند سالِ اخیر در اختیار مردم گذاشته شده، نیاز جامعه را کاملاً برآورده نمی‌کند و ما صددرصد احتیاج به آهنگهایی داریم که بیانگر احساسات و عواطف مردم در تمام اقشار جامعه باشد و آهنگ و شعر رسالت و پیامی در برداشته باشد و همه، آن را دوست داشته باشند و به خاطر بسپارند.

□ مطلب دیگری ندارید که بگویید؟

■ من اسم چند تا از دوستانم را می‌آورم که شاید امروز قدرشان مجهول است. ازجمله استاد عبادی که ایشان مرا تشویق کردند که ردیف «میرزا عبداﷲ» را بنویسم و وجود ایشان همیشه عزیز است و آقای کسایی، آقای شهناز، آقای دهلوی، آقای پایور و... اگر اینها نبودند خلائی در زندگی من بود. وجود این هنرمندان عالیقدر بیشتر مرا تشویق به کار کرد. خوشحالم از این که با وجود سنی که از من گذشته، هنوز هم هر روز ویلن می‌زنم و ناخنی هم به سه تار می‌کشم. معدودی شاگرد هم دارم که بعضی از آنها در نوشتن کتابها به من کمك می‌کنند. مانند آقای لهراسبی و آقای حسینی. امیدوارم خداوند به من توفیق بدهد که دینم را در برابر جامعه ادا کنم. خوشبختانه هیچ انگیزهٔ مادی و یا شهرت‌طلبی باعث نشده که من این کارها را انجام دهم. به اندازهٔ کافی از شهرت نسبی برخوردارم. هیچگاه دنبال مادیات نبوده‌ام. در برابر اجتماع خود را متعهد می‌دانم. در سالهای اخیر وقتم مصروف نوشتن کتاب و ساختن آهنگ و تمرین روی ویلن و سه تار و تربیت شاگردان شده است.

□ آقای تجریدی! از وقتی که در اختیار ادبستان گذاشتید تشکر می‌کنیم. امیدواریم به زودی آثار شما چاپ شود و در اختیار علاقمندان قرار گیرد تا از آهنگهای ساختهٔ خودتان نیز استفاده کنند.

■ من هم از لطفی که دربارهٔ بنده مبذول فرموده‌اید سپاسگزارم.



● بررسی اجمالی
وضع موجود و ارائه چند پیشنهاد

آموزش موسیقی و آینده آن در ایران

● کامبیز روشن روان

■ موسیقی ظریف‌ترین، پیچیده‌ترین، تخصصی‌ترین جذاب‌ترین و محبوب‌ترین هنرها در طی قرون و اعصار بوده و همواره کسانی در بخشهای مختلف این هنر از قبیل نوازندگی آهنگسازی، خوانندگی، رهبری ارکستر و پژوهش مشغول به کار و تلاش و خلاقیت و آفرینش بوده‌اند که در بالاترین سطوح علمی و تکنیکی مربوط به تخصص خود قرارداشته‌اند و به راستی که این هنر رونده، متعالی و رو به رشد که هیچ جامعه و قوم و نژادی فاقد آن نبوده است نیازمند هنرمندانی مسئول خلاق، متفکر، جامعه شناس و پرکار با زیربنای آموزشی قوی و تربیت موزیکال صحیح می‌باشد، از این رو آموزش موسیقی در سطوح مختلف از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده و توجه به آن باعث تربیت موسیقیدانان ورزیده و کارآمد و نهایتاً موجب رشد، ترقی، پیشرفت و اعتلای هنر موسیقی در جامعه و عدم توجه و یا بی‌اهمیت شمردن آن موجب رکود، سقوط ارزش‌های هنری، و از بین رفتن خلاقیت و اصول اجرائی موسیقی و نهایتاً زوال این هنر اصیل سقوط به ورطهٔ ابتذال خواهد بود.

اصلی‌ترین مرکزی که وظیفه تربیت و آموزش موسیقیدانان آینده کشور را به عهده دارد و به عنوان زیربنای آموزش موسیقی در مملکت شناخته شده و بود، تلاش اصلی خود را متمرکز بر آموزش موسیقی ایرانی و تربیت موسیقیدانانی کرده بود که علاوه بر آشنایی کافی با سازها و موسیقی ایرانی با فرهنگ موسیقی بین‌المللی نیز آشنا شده تا از این رهگذر دید هنری وسیع‌تری بدست آورند و بانی تحولات آینده موسیقی ایران باشند. فارغ‌التحصیلان این هنرستان امروزه بهترین نوازندگان سازهای ایرانی و آهنگسازان موسیقی ملی و سنتی کشور ما هستند.

پس از پیروزی انقلاب اسلامی اداره هنرستانهای موسیقی به وزارت محترم فرهنگ و ارشاد اسلامی واگذار گردید. از آن موقع به بعد تحولات و تغییرات عمده‌ای در نحوه اداره و برنامه‌ریزی آموزشی آنها صورت گرفت که بررسی این تغییرات و نقاط قوت و ضعف آن می‌تواند راهگشای برنامه‌ریزیهای آینده هنرستانهای موسیقی باشد.

اولین تغییری که در هنرستانهای موسیقی به وجود آمده تقسیم آنها به دو هنرستان موسیقی پسران و دختران بود، اقدامی که منطقی و صحیح بود ولی با ادغام دوهنرستان موسیقی با دو برنامه آموزشی متفاوت در یک هنرستان و تقسیم آن به دو مرکز دخترانه و پسرانه، در واقع یکی از هنرستانهای موسیقی عملاً از گردونه آموزش خارج و پرونده چندین ساله آن بسته



□ اصلی‌ترین مرکزی که وظیفه تربیت و آموزش موسیقیدانان آینده کشور را به عهده دارد و آینده‌ساز موسیقی سرزمین ما محسوب می‌شود، هنرستان موسیقی است.

□ برای موسیقیدان شدن علاوه بر تلاش زیاد، استعداد خوب، محیط هنری مناسب، استاد باتجربه و اوضاع اجتماعی مساعد، عامل دیگری مورد نیاز است که از طریق آموزش به دست نمی‌آید و آن حسّ و شمّ موسیقی است.

آینده‌ساز موسیقی سرزمین ما محسوب می‌شود هنرستان موسیقی است. سابقاً دو هنرستان موسیقی یکی به نام «هنرستان عالی موسیقی» و دیگری به نام «هنرستان عالی موسیقی ملی» که اولی شامل دو دوره آموزشی دوره اول از ششم ابتدائی تا دیپلم متوسطه و دوره دوم از دیپلم تا لیسانس موسیقی بود وجود داشت که در این هنرستانها آموزش سازهای غربی و پرورش نوازندگان و موسیقیدانانی که آشنا به فرهنگ جهانی موسیقی باشند مورد نظر بود. در دوره عالی همین هنرستان نیز علاوه بر ادامه آموزش سازها، رشته‌های موسیقی نظام و آهنگسازی نیز آموزش داده می‌شد. و بیشترین نوازندگان ارکستر سمفونیک و بهترین نوازندگان سازهای بین‌المللی که امروزه بار بسیار سنگین اجرای موسیقیهای گوناگون در صدا و سیما و نیز اجرای آثاری که به صورت نوار عرضه می‌شوند را بر دوش دارند، فارغ‌التحصیلان هنرستان عالی موسیقی هستند.

هنرستان عالی موسیقی ملی وظیفه آموزش سازهای ایرانی و برخی سازهای بین‌المللی را برعهده داشت، این هنرستان که شامل دو دوره آموزشی، دوره اول از دو سال پایانی دوره ابتدایی تا دیپلم متوسطه و دوره دوم از دیپلم تا لیسانس موسیقی

شد مضافاً به این که معلوم نبود هنرستان باقیمانده با سیستم کدامیك از هنرستانهای موسیقی باید اداره شود لذا همین آشفتگی در برنامه آموزشی مشکلات و مسائل بعدی را بدنبال داشت.

بعد از تعطیلی چندساله هنرستانهای موسیقی، بازگشائی هنرستانها با نام جدید «هنرستان سرود و آهنگهای انقلابی» همراه بود که نشان دهنده وظیفه هنرستانهای موسیقی بوده و همزمان با تغییر اسم، دوره عالی هنرستانها هم حذف گردید، ولی ضربه بزرگ بر پیکر هنرستانها زمانی وارد شد که برنامه آموزشی نه ساله هنرستانها به چهار سال تقلیل یافت و در نتیجه، کمتر خانواده‌ای می‌توانست آینده فرزند خود را در گرو مدرسه‌ای بدون برنامه آموزشی منطقی و معقول بدون آنکه شانس ادامه تحصیل در آینده و در رشته مورد نظر را داشته باشد، قرار دهد. به این ترتیب سال به سال از تعداد داوطلبان ورود به هنرستانها کاسته شد و کار به جائی رسید که مسئولین هنرستانها ناچار شدند در پاره‌ای موارد نام کسانی را به عنوان هنرجوی موسیقی در هنرستانها ثبت کنند که از کمترین استعداد هنری برخوردار بوده و از درك موسیقی و تشخیص صداها و ریتمها عاجز بودند. و طبیعی است که چنین وضعی افت کیفیت

آموزشی و سقوط ارزشهای هنری را به همراه داشته و تربیت عده ای موسیقیدان که توان اجرای ساده ترین آثار موسیقی را ندارند تحلیل دائمی نیروی کار مفید در موسیقی مملکت و سقوط دائمی کیفیت ساخت، و اجرای موسیقی را اجتناب ناپذیر می سازد، عدم برنامه ریزی صحیح برای تربیت موسیقیدان (اعم از نوازنده و خواننده و آهنگساز) از یك طرف و مهاجرت پی درپی نوازندگان و آهنگسازان از طرف دیگر، در کنار خروج عده ای از موسیقیدانان برجسته، کشور را گردونه تولید موسیقی به دلایل گوناگونی از جمله فوت، کهولت سن، نقص عضو، تغییر شغل و نبود امکانات اجرائی و... باعث گردید تا روز به روز از تعداد نوازندگان و آهنگسازان خوب کاسته شده و بر تعداد موسیقیدانان متوسط و ضعیف اضافه گردد.

کمبود نوازنده ماهر امروزه بقدری مشهود است که می توان به صراحت اعلام داشت متاسفانه در مملکت ما امروزه برای بعضی از سازها حتی یك نفر نوازنده هم نداریم و برای پاره ای دیگر از سازها فقط یك نوازنده و گاهی دو نوازنده در تمام مملکت وجود دارد. و باز با قاطعیت می توان گفت آثار موسیقی که برای ارکستر بزرگ تصنیف شده اند قابل اجرا به صورت زنده نیستند چرا که متاسفانه در تمام ایران حتی یك ارکستر کامل وجود ندارد و یا آنکه بعضی قطعات موسیقی که چند سال پیش در ایران اجرا شده اند امروز دیگر قابل اجرا نیست. وچه بسا آثاری که امروز ساخته می شوند چند سال دیگر قابل اجرا نباشند. همانگونه که قبلاً ذکر گردید یکی از عمده ترین دلایل به وجود آمدن وضعیت موجود موسیقی در کشور، بی سر و سامانی هنرستانهای موسیقی، و کلاً وضع آموزش موسیقی در کشور ماست. امروز هنرستانهای موسیقی سعی دارند تا برنامه آموزشی چهار ساله خود را مجدداً به برنامه آموزش هفت ساله باز گردانند. ولی از لحاظ امکانات آموزشی، فضای آموزشی کافی (هنرستان دختران) بودجه، وسایل کمك آموزشی، هنرآموز خوب و با تجربه (البته بعضی از هنرآموزان فعلی هنرستانها در ردیف بهترین متخصصان در رشته خود هستند)، برنامه ریزی منجسم آموزشی در مضیقه شدید هستند که بدون توجه به آنها هر حرکتی در جهت بهبود کیفی هنرستانها محکوم به شکست و تحمل زیانهای مالی و پرسنلی سنگینی است. نارسائی آموزشی و عدم کارآیی هنرستانهای موسیقی و کم توجهی وزارت محترم فرهنگ و ارشاد اسلامی به این مهم، برخی سازمانها و ارگانهای مختلف دولتی را بر آن داشته تا برای تامین پرسنل مورد نیاز خود در زمینه موسیقی اقدام کنند. بطور مثال سازمان صدا و سیما ناچار است دست به تاسیس مدرسه موسیقی مستقلی بزند تا بتواند نیاز روز افزون خود به نوازنده و آهنگساز را تامین نماید. زیرا در غیر این صورت در چند سال آینده ناچار به توقف تولید موسیقی و یا به حداقل رساندن آن خواهد بود. در مورد نیروهای سه گانه ارتش و سپاه هم وضع به همین منوال است. کمبود افسر تحصیلکرده

موزیك نظام در ارتش و سپاه که برای اداره کردن دسته های موزیك و تربیت نوازنده و نیز تنظیم مارشهای نظامی برای ارکستر نظام ضروری است، کاملاً مشهود است. هنرستانهای موسیقی که به وسیله ارگانها و سازمانهای دولتی به وجود خواهند آمد در واقع کاری انجام خواهند داد که هنرستانهای فعلی موسیقی تجربه چندین ساله و موفق آن را در پروندهٔ گذشته خود دارند. در حالی که هنرستانهای جدید که ناچارند با صرف هزینه های سنگین محل مناسبی را جهت تأسیس هنرستان موسیقی فراهم آورند، به دلیل کمبود شدید استاد با صلاحیت و صاحب نظر موسیقی با مشکلات جدی روبرو خواهند شد.

البته هنوز تعدادی از افسران موزیك در ارتش و سپاه حضور دارند که می توانند تاحدودی از عهده آموزش موادی ازدروس الزامی رشته موزیك نظامی برآیند ولی از آنجا که دانشکده موزیك نظامی برای تربیت افسر موزیك نیازمند دروس کاملاً تخصصی موسیقی از جمله هارمونی، کنترپوان، سازشناسی و اولتراسیون و آهنگسازی است، لذا حضور استادان با تجربه موسیقی که در موارد یادشده دارای تخصص باشند نیز ضروری است. سازمان صدا و سیما نیز تعدادی نوازنده و موسیقیدان خوب در اختیار دارد که این عده می توانند به تدریس سازهای گوناگون در هنرستان موسیقی صدا و سیما بپردازند ولی در اینجا هم نیاز مبرم به وجود افراد با صلاحیت و با تجربه در زمینه آموزش دروس علمی و نظری موسیقی احساس می شود.

با توجه به مراتب فوق و این که حضور موسیقی سالم و پویا را در جامعه نمی توان انکار کرد و نیاز رو به رشد جامعه برای شنیدن موسیقی سالم و متفکر که بالطبع حضور آهنگسازان و نوازندگان برقدرت در صحنه موسیقی کشور را طلب می کند بالاخره آنکه تحقق تمامی این موارد ریشه در آموزش صحیح و اصولی موسیقی دارد، ضمن توجه دادن مسئولین محترم وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به بازنگری عملکرد یازده ساله خود در مورد هنرستانهای موسیقی، برای جبران تدریجی کمبودها و نارسائیهای موسیقی کشور موارد زیر پیشنهاد می شود:

۱ـ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با بهره گیری از تمامی امکانات سازمانها و ارگانهایی که در صدد تشکیل هنرستان موسیقی جهت رفع نیازهای خود هستند، دو و یا سه هنرستان عالی موسیقی با تجهیزات و وسایل کافی و فضای مناسب و لازم آموزشی تأسیس کند.

۲ـ دورهٔ عالی هنرستانها بازگشائی شده و در رشته های ساز، آواز، آهنگسازی، موسیقی نظام، رهبری ارکستر و آموزش موسیقی دانشجو بپذیرد.

۳ـ دوره اول هنرستانها از دو سال آخر دوره ابتدائی آغاز و تا دیپلم متوسطه مورد تأیید وزارت آموزش و پرورش ادامه یابد.

۴ـ دوره دوم هنرستانها از دیپلم متوسطه (دیپلم موسیقی) آغاز و تامقاطع کارشناسی و کارشناسی ارشد مورد تأیید وزارت فرهنگ و آموزش عالی ادامه یابد.

۵ـ دعوت از صاحب نظران و استادان موسیقی کشور برای تدریس در هنرستانهای موسیقی.

۶ـ تأمین بودجه کافی برای هزینه های جاری، تحقیقات، نشریه موسیقی و توسعه و تجهیز هنرستانها.

۷ـ تأمین بورس های تحصیلی خارج از کشور برای فارغ التحصیلان ممتاز و متعهد و با استعدادهای درخشان موسیقی.

۸ـ تأمین مدیریت قوی و کاردان برای هنرستانهای موسیقی، از میان موسیقیدانان باتجربه و دارای سابقه مدیریت.

۹ـ تهیه فصلنامه علمی ـ تحقیقی، موسیقی وابسته به هنرستانهای موسیقی.

۱۰ـ آموزش کلیه سازهای ایرانی و غیرایرانی در هنرستانها برای تأمین نوازندگان مورد نیاز ارکسترها.

۱۱ـ تشکیل کلاسهای آزاد موسیقی شبانه در هنرستانها که زیر نظر و با مدیریت هنرستانهای موسیقی فعالیت کند.

لازم به یادآوری است که تربیت موسیقیدان اعم از نوازنده، خواننده، آهنگساز، رهبر ارکستر و یا محقق موسیقی، با تربیت متخصص در رشته های دیگر علمی و هنری تفاوت اساسی دارد. به این صورت که از دهها نفری که هر ساله پس از گذراندن امتحانات خاص وارد هنرستان موسیقی می شوند، تنها عده ای که طی سالیان تحصیل استعداد و خلاقیت لازم را بروز داده و به توان اجرائی موسیقی در حد قابل قبولی دست یافته اند، از هنرستانهای موسیقی فارغ التحصیل شده و باقی در نیمه راه از هنرستان خارج می شوند. و از فارغ التحصیلان موسیقی آنها که توان و استعداد بیشتری دارند وارد دوره های بالاتر و تخصصی می شوند. و بقیه اکثراً در همان سطح دیپلم باقی می مانند. و نیز ازمیان فارغ التحصیلان موسیقی در مقطع کارشناسی هم فقط تعداد بسیار اندکی وارد دوره های کارشناسی ارشد و دکتری می شوند و دوره های تخصصی را طی می کنند.

به این ترتیب ملاحظه می شود تربیت موسیقیدانان نیاز به برنامه ریزی بلند مدت و صرف مخارج لازم دارد. زیرا نمی توان از قبل مطمئن بود شاگردی که وارد هنرستان می شود بعد از ده و یا پانزده سال نوازنده و یا آهنگساز خواهد شد. زیرا برای موسیقیدان شدن علاوه بر تلاش زیاد، استعداد خوب، محیط هنری مناسب، استاد با تجربه و اوضاع اجتماعی مساعد، عامل دیگری مورد نیاز است که از طریق آموزش به دست نمی آید. و آن حس و شم موسیقی است که می بایست در وجود انسان بوده و با آدمی از مادرزاده شده باشد. حس و حالی که وقتی با تلاش و کار مستمر توام گردد موسیقیدانی خلاق و هنرمند پرورش می دهد. چه بسیار کسانی بوده اند که پس از گذراندن بالاترین مدارج علمی موسیقی به این نتیجه رسیده اند که هیچ وقت موسیقیدان نخواهند شد، لذا موسیقی عملی را برای همیشه کنار گذاشته اند. به این ترتیب چنانچه امروز سرمایه گذاری کافی و برنامه ریزی کامل در جهت تشکیل هنرستانهای عالی موسیقی انجام شود، اولین نتایج مثبت آنرا بین ۱۲ تا ۱۵ سال آینده شاهد خواهیم بود. از اینرو می توان حدس زد هرگونه وقفه و خللی در آموزش موسیقی تا چه اندازه زیانبار است و قطع زنجیرهٔ آموزشی در هر مقطع چه لطمات جبران ناپذیری را بر پیکر این هنر وارد می کند و بعداً به چه مدت زمان طولانی ای نیاز است تا خلاء به وجود آمده پر شود. ■

خودزندگینامه

● میخاییل بولگاکف

● ترجمهٔ مهدی غبرایی



۱

■ به سال ۱۸۹۱ در کیف به دنیا آمدم. همانجا درس خواندم و در ۱۹۱۶ از دانشکدهٔ پزشکی با دیپلم افتخار و عنوان جراح عمومی تحصیلم را به پایان رساندم.

اما از قضای روزگار سالها نتوانستم از هیچ یك از عنوانهای افتخارم بهره بگیرم. در ۱۹۱۹ شبی پاییزی در قطاری لکنته در پرتو شمع نازکی که بر دهانهٔ بطری خالی نفتی قرار داشت نخستین داستان کوتاهم را نوشتم. در شهر مقصد، داستان را به هیأت تحریریهٔ روزنامه‌ای محلی سپردم و چاپ شد. سپس چند طرح را از من چاپ کردند. در آغاز ۱۹۲۰ عنوان و دیپلم افتخارم را گذاشتم سرطاقچه و یکسره به کار نویسندگی پرداختم. در ولایتی پرت افتاده زندگی می‌کردم و همان جا سه نمایشنامه در تئاتر محلی به صحنه بردم. بعدها (۱۹۲۳) که در مسکو زندگی می‌کردم بار دیگر آنها را خواندم و بی‌درنگ دور ریختمشان. امیدوارم حتی نسخه‌ای از آنها در جایی نمانده باشد!

واپسین ماههای ۱۹۲۱ بی پول و پله برای ماندن به مسکو آمدم. مدتها در تلاش معاش رنج فراوان بردم: گزارشگر و طنزنویس روزنامه‌ها شدم و از این عنوانهای تهی از احترام، دلزده و در عین حال از سردبیرها دلشکسته. از آنها بدم می‌آید و تازنده‌ام بدم خواهد آمد.

دو سال تمام مقاله‌های طنز و هزل برای روزنامهٔ «نکانون» در برلین می‌نوشتم.

کتابی به نام «یادداشتهای سردستی» نوشتم ـ و این بار به جای شمع، لامپ کم نوری در اختیار داشتم. این کتاب را انتشارات «نکانون» خرید و قول داد در ماه مه ۱۹۲۳ منتشرش کند. اما هرگز چنین نکرد. نخست چنین چیزهایی آزارم می‌داد، اما بعدها بی اعتنا شدم.

شماری داستان کوتاه در مجله‌های گوناگون مسکو و لنینگراد از من چاپ شده است.

یك سال تمام سرگرم نوشتن رُمانی به نام «گارد سفید» بوده‌ام که بیش از همهٔ کارهایم به آن دلبستگی دارم.

اکتبر ۱۹۲۴، مسکو.

۲

سوم مه ۱۸۹۱ در کیف به دنیا آمدم. پدرم استاد دانشکدهٔ الهیات کیف بود.

۱۹۰۹ دبیرستان شمارهٔ یك کیف را به پایان رساندم و ۱۹۱۶ از دانشگاه کیف عنوان پزشکی گرفتم.

۱۷ـ۱۹۱۶ پزشك یکی از بخشهای اسمولنسك گوبرنیا شدم.

۱۹ـ۱۹۱۸ با زندگی در کیف هم طبابت می‌کردم، هم داستان می‌نوشتم. ۱۹۱۹ یکسره از پزشکی دست شستم.

۱۹۲۰ در ولادیقفقاز زندگی و در ادارهٔ هنر کار می‌کردم و نخستین نمایشنامه‌ها را برای تئاتر محلی آنجا نوشتم.

۱۹۲۱ به مسکو رفتم تا باقی عمر را در آنجا بگذرانم.

۱۹۲۱ـ۲۴ در بخش ادبی گلاوپولیتپروسوت (دفتر مرکزی فعالیتهای تربیتی و سیاسی) کار کردم و کارم به گزارشهای کوتاه و بعد پاورقی دادن به روزنامه‌های گوناگون (گودوك و غیره) کشید و به انتشار نخستین داستانهای کوتاه در مجله‌ها و روزنامه‌ها پرداختم.

۱۹۲۵ رمانم «گارد سفید» در روزنامهٔ «روسیه» منتشر شد[۱]. در عین حال مجموعه‌یی از داستانهای کوتاهم به نام «دیابولیاد» را ناشران نیدرا چاپ کردند.

۱۹۲۶ «تئاتر هنر مسکو» نمایشنامه‌ام «روزگار توربینها» را به صحنه آورد. در همین سال تئاتر واختانگف نمایشنامهٔ «آپارتمان زویکا»ی مرا به صحنه برد.

۱۹۲۸ «تئاتر کامرنی» مسکو نمایشنامهٔ «جزیرهٔ خونرنگ» مرا اجراء کرد.

۱۹۳۰ تئاتر هنر مسکو مرا به سِمَتِ دستیار کارگردان برگزید.

۱۹۳۲ تئاتر هنر مسکو نمایشنامه «نفوس مرده» را که براساس کار گوگول نوشته بودم با همکاری من اجراء کرد.

۱۹۳۲ـ۳۶ در تئاتر مسکو همچنان دستیار کارگردان بودم و گاه این پیشه با بازیگری نیز همراه می‌شد (نقش قاضی را در «نامه‌های پیك ویك» که براساس رُمانی به همین نام از دیکنز تهیه شده بود بازی کردم.)

۱۹۳۶ تئاتر هنر مسکو نمایشنامهٔ «مولیر» مرا به کمك من به صحنه آورد. در همان سال تئاتر طنز مسکو برای نمایشنامهٔ «ایوان واسیلیویچ» آماده شد که پس از تمرین با لباسهای نمایش درزش گرفتند.

۱۹۳۶ پس از آنکه نمایشنامه «مولیر» از اجرا حذف شد، از تئاتر هنر استعفاء دادم و در بالشوی تئاتر به عنوان سرایندهٔ شعرهای اپرا به کار پرداختم. تا امروز نیز سرگرم همین کارم.

۱۹۳۶ در بالشوی تئاتر شعرهایی برای اپرای «مینین و پوژارسکی» نوشتم که با شرکت خودم در کار برای اجراء آماده شد.

۱۹۳۷ برای بالشوی تئاتر شعرهای اپرای «دریای سیاه» را نوشتم.

بعلاوهٔ نمایشنامه‌های یاد شده، نمایشنامهٔ «گریز»، «الکساندر پوشکین: آخرین روزها» و نمایشنامه‌های دیگری نوشته‌ام[۲]. بعضی کارهایم به زبان فرانسه، انگلیسی، آلمانی، ایتالیایی، سوئدی و چك ترجمه شده است.

مسکو، ۲۰ مارس ۱۹۳۷

۱ـ تنها قسمت اول ودوم رمان در این روزنامه چاپ شد و قسمت سوم ماند، زیرا پس از آن بساط روزنامه را برچیدند.

«ویراستاران متن انگلیسی»

۲ـ در خور توجه است که نویسنده در زندگینامهٔ خود از رمان «دل سگ» نامی نمی‌برد. شاید دلیلش تا حدی با مطلبی که در باره این کتاب ترجمه شده روشن شود.

«مترجم»

پیرامون «دل سگ»

این رمان که در ۱۹۲۵ نوشته شد، در کشور زاد بوم مؤلف نخستین بار در ۱۹۸۷ در ماهنامه «زنامیا» منتشر شد. پس از انتشار بی‌درنگ روشن شد که هنوز هم تازگیش را از دست نداده، بلکه به عکس، جایی خاصّ دارد و زندگی امروز در آن پیدا است. نویسنده علیه خطرهای گوناگونی که جامعه را تهدید می کند

هشدار داده است. پیش از همه به روشنی وصف می کند که پدیدهٔ غیر انسانی شدن فرد برای فرهنگ جامعه چه زیانبار است ـ مصرف کننده‌ای که شعارش دو کلمه است: «بده من!» چنین آدمی برای رسیدن به هدفهایش به هر شرارت و خشونتی دست زده و اصول اخلاقی را زیر پا خواهد گذارد. نام چنین موجودی در داستان بولگاکف، «شاریکوف» است، و شك نیست که یاد آور نام مشترك گروه اجتماعی توانمند و خاصّی است.

اما پیام ایدئولوژیك «دل سگ» به همین جا ختم نمی‌شود. این اثر با طراوت چشمگیری به خواننده القاء می کند که نیروی مخرّب ناشی از علم می تواند از حیطهٔ سلطهٔ عقل انسان بیرون رود. کران دخالت انسان در ساختار زندهٔ طبیعت و مسئولیت دانشمند در برابر اکنون و آیندهٔ انسان موضوعهایی جهانی و بسیار مهّم است، و این داستان خواننده را بر آن می‌دارد که بی‌ریا به همهٔ اینها بیندیشد.

«دل سگ» به تازگی در «تئاتر مسکو برای تماشاگران جوان» به صحنه آمده و از اقبال عظیم عامه برخوردار شده است. مجله «تئاتر» می نویسد: «مسکو از این نمایش سراپا به هیجان آمده. شور و نشاط بیمانند است و ذهن بزرگسالان و مهم‌تر از آن جوانها روشن شده» در میان کسانی که از تأثیر نمایشنامه بر خود سخن گفته‌اند نه تنها ناقدان حرفه‌ای تئاتر، بلکه

دانشمندانی همچون آندری ساخارف عضو فرهنگستان علوم قرار دارند. او می نویسد: «نمایشنامه انسان را به تفکر وا می‌دارد. آدم ناگزیر به این فکر که ویژگی زمان ماست می‌رسد: پیشرفت علوم و فنون گوناگون بر بالندگی معنوی راه را می‌بندد. حتی تصور این که سفینه‌های فضایی آینده را آدمهایی دل تباه هدایت کنند هراسناك است. چنین آدمهایی جهان را به تباهی خواهند کشاند.»

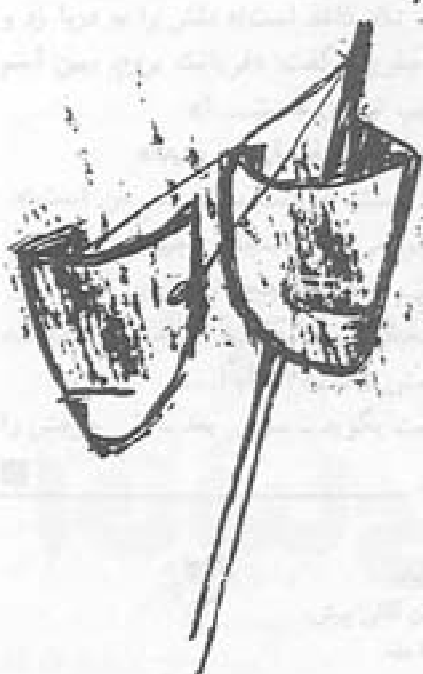
نقش روشنفکر در گسترش استعداد بالقوهٔ معنوی و اخلاقی انسان و محو غرایز حیوانی و تجاوز کارانه و اکتسابی در روحش ـ این عقاید در همهٔ کارهای نویسنده نمایان است ـ والا ترین شکل باز گفتن خود را در این نوشته ابتدای کارش باز می یابد. ■

ترجمه از مجلهٔ Soviet Literature 1988، ویژه نامهٔ بولگاکف، مقدمهٔ ویراستاران

● بولگاکف: ۱۹۱۹ شبی پائیزی در قطاری لکنته در پرتو شمع نازکی که بر دهانه بطری خالی نفتی قرار داشت، نخستین داستان کوتاهم را نوشتم

● سه نمایشنامه در تئاتری محلی به صحنه بردم. بعدها که بار دیگر آنها را خواندم، بی‌درنگ دور ریختمشان و امیدوارم حتی نسخه‌ای از آنها درجایی نمانده باشد!

● ساخارُف: پیشرفت علوم و فنون گوناگون راه را بر بالندگی معنوی می بندد. حتی تصور این که سفینه‌های فضایی آینده را آدمهایی دل تباه هدایت کنند، هراسناك است. چنین آدمهایی جهان را به تباهی خواهند کشاند



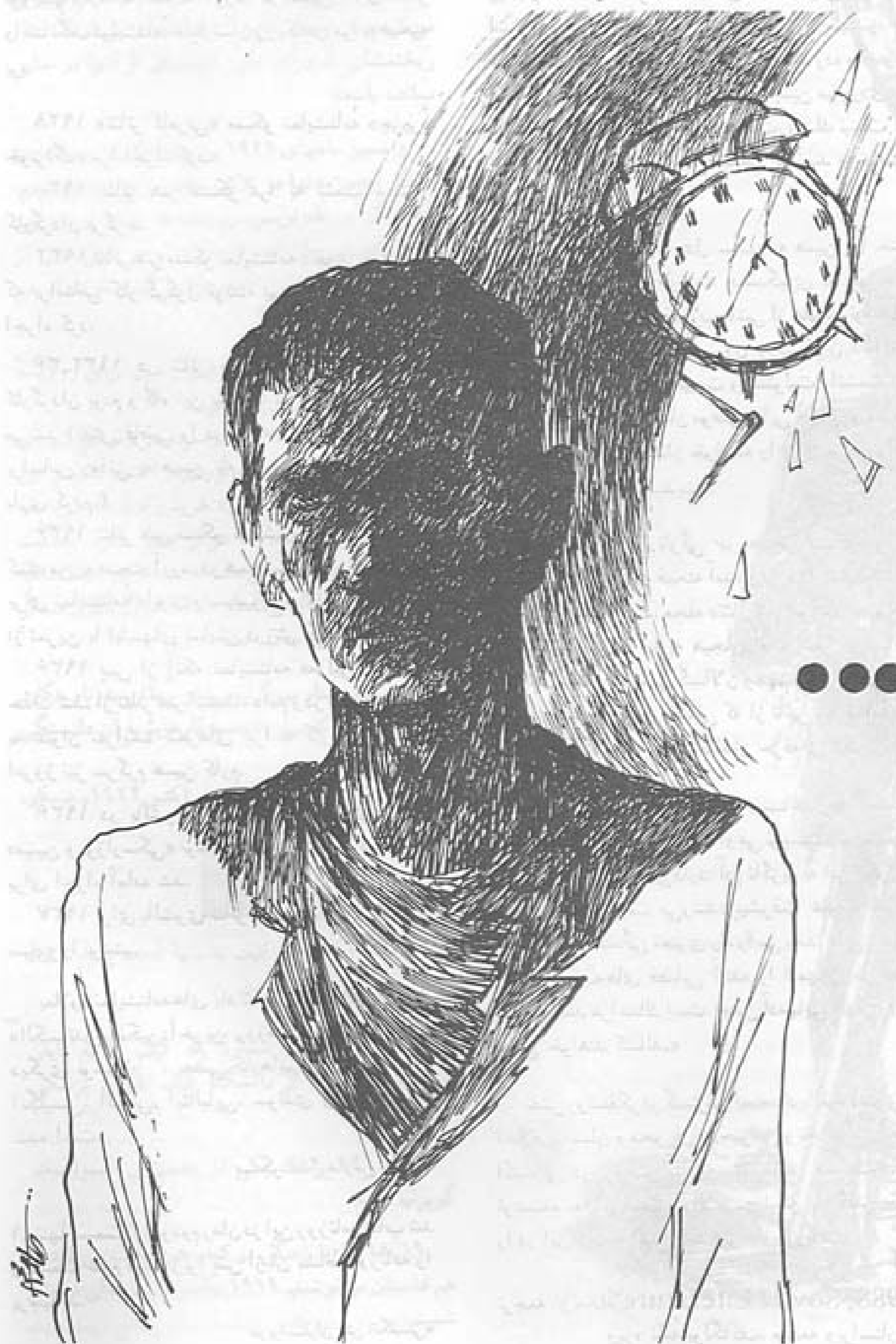
● با یاد شهدای مفقود جنگ و دفاع مقدس

هجرانی...

● رحمت حقی پور

■ سالها پیش از این، که برنجها می‌رسیدند و هنگام درو می شد؛ اگر باران، مثل حالا خودش را ول می کرد، توی ـ بجارها ـ و شبانه روز یك بند می بارید: «کوچی»[1] آقا، باشنه‌ی دهانش را می کشید و پایین تا بالای دنیا را، به فُحش می بست. و تا آسمان صاف نمی شد، یك جا قرار نمی گرفت؛ مرتب از بالاخانه به ایوان و از ایوان، به بالاخانه شلنگ تخته می انداخت و تا حقِ صبح، اینقدر بدوبیراه می‌گفت، که دهانش کف می اورد: «الهی که باریدنِ آخرت باشد... الهی که سرت را بخوری! آخر چقدر می‌باری، ای هیچی ندار!» و مشدی زرخانم، استغفارگویان، پشتِ دستش را گاز می گرفت و می گفت: «این وقتِ شب، چرا کفر می گویی! مگر کله ات خراب شده. خب باران است دیگر. با آسمان هم می خواهی بجنگی؟!» کوچی آقا، که کاردش می‌زدی خونش درنمی آمد، بُراق می شد و ـ انگار دنبالِ بهانه ای باشد ـ روی سر مشدی زرخانم، صدایش را بلند می کرد: «تو را که غمِ این چیزها نیست، زن! دوفردای دیگر باید، جوابِ طلبکارها را بدهم؛ به بقال و چقال و هفت کوه و دریا، بدهکارم! مگر کوری نمی بینی، که برنجهایم دارد خراب می شود! آخر چه خاکی بر سرم بریزم!»

اگر روز بود، مرافعه ساعتها دنباله پیدا می کرد. اما شب، مشدی زرخانم مراعاتِ حالِ بچه ها را می کرد و زود، رها می کرد. آن وقتها، هنوز خانه شان شلوغ بود و بچه ها دور و برش بودند: مهین، محترم، ملوك، محمد، که پسرِ بزرگش بود. و اسماعیل، که به سربازی رفته بود و خبری از او نشده بود. کوچی آقا، تکیه اش را از ستونِ چوبی «کُتام»[2] گرفت و سیگاری روشن کرد و به پهلو دراز کشید. باران، یکریز و پر حوصله می بارید. باد، توی درختها، آرام نمی گرفت. پاییز، همین



دوروبرها بود. بویش را می شد احساس کرد. تا چند روز دیگر، خواهی نخواهی آفتاب می شد. مردان و زنان آبادی، به ـ بجار ـ می‌زدند و برنجهای باران خورده را، با شتاب درو می کردند. به خانه می بردند. ـ خرمنکوب ـ می زدند. تاچه های ـ جو ـ را، لنگه لنگه با اسب، به کارخانه می رساندند. و بعد، آذوقه ای برداشته و الباقی را، در «جمعه بازار» می فروختند. به خانه می آمدند. و منتظر پاییز می ماندند. پاییز! که دیگر همیشه‌ی خدا، آسمان باید می بارید؛ و می بارید. شب و روز. بیست و چهار ساعته. گاهی خاکه خاکه، گاهی رگباری. «اصلن، پاییز دیگر چه فصلی است! چه چیز خوبی دارد؟» کوچی آقا، هیچوقت مثل امشب، از پاییز بدش نیامده بود. و بعد فکر کرد، که هیچوقت از همه چیز، اینقدر بدش نیامده است؛ از خودش، از دیگران، از زمین، از زمان، از طبیعت. حتی از برنجهایی که زیرباران تا خورده، خوابیده بودند و منتظر داس او بودند. از همه و همه احساس نفرت و بیزاری می کرد. یك آخرش را که به سیگار زد، سرفه‌اش گرفت. سینه اش خلط داشت و خس خس می کرد. از شدت سرفه ها، آب توی چشمان به چاله نشسته اش جمع شد و قطره ای از دو گوشه ی پلکش، روی گونه های استخوانی اش سرید. چهارستون تنش می لرزید: «اُهو... اُهو... اُهو...» مشدی زرخانم، چشم باز کرد و توی نور نیم سوی فانوس، سعی کرد که کوچی آقا را ببیند. سالها بود که چشمانش، کم سو شده بود. بس که نشسته بود و جاده‌ی ـ مالرو ـ را در انتظار اسماعیل، نگاه کرده بود. شاید پنجاه سال هم هنوز نداشت. اما موهایش، سفید شده بود و دندانهایش ریخته، و تخت پشتش، تاخورده بود. گفت:

«این وقت شب بیداری، که چه؟ بگیر بخواب، خودت را هلاك می کنی! کی را داریم، که به داد ما برسد!» و دوباره پلکهایش را بست. اما دیگر، خوابش نبرد. بیدار بود، اگر چه چشمانش را باز نمی کرد. کوچی آقا، حرف آخر مشدی زرخانم را، توی فکرش تکرار کرد: «ـ کی را داریم، که به داد ما برسد...» بعد توی دلش، با خود گویه کرد: «هیچکس!... اولادهایم، قوم و خویشهایم، همسایه هایم، کجا هستند! کجا رفته اند. تا دو ـ سه ماه پیش، دو تا همسایه داشتیم. مثل خودمان پیرمرد و پیرزن بودند. بد نبود. شبها، سری به هم می‌زدیم، گپ و گفتی بود، همراه سیگار و چایی تلخ. بعضی وقتها، تا نیمه های شب می نشستیم. اما... از آن تاریخ، که زلزله شد. از آن شب سیاه، که خانه های آبادی، ترك برداشت و سقف و دیوارها، چاك خوردند. مردم هم، مثل ما ترسیدند که توی اتاقهاشان بروند. همه ریختند توی حیاط. روزها و شبهای بعد، وقت و بیوقت زمین یك ریز می لرزید و زلزله، وانمی داد. آن پیرمرد و پیرزن هم که اولادشان آمدند و آنها را بردند. ما، کی را داشتیم که بیاید و ما را ببرد. مهین و محترم و ملوك، که هر کدام، شوهر کردند و آواره‌ی شهرها شدند. محمد هم مثل آنها، از خیلی سالها پیش، رفت و غربتی شد و اثری از آثارش پیدا نشد.

و اسماعیل! چند سال پیش بود که رفت سربازی؟ یك سال، دوسال، ده سال، صدسال! اصلن یادم نمانده. عصای دستم بود اسماعیل. قوت زانو و سوی چشمانم بود. الهی که شیرمادر حلالش بشود. من که از او راضی ام، خدا هم از او راضی باشد. نمی گذاشت، دست به سیاه و سفید بزنم. همه ی کارهای خانه را، یك تنه می کرد. عجب اولادی بود. آن روز که داشتم توی حیاط، این ـ کتام ـ را درست می کردم، هی جلو چشمانم می آمد. اگر بود، کجا می گذاشت من یك دانه چوب را بلند بکنم. هنوز دست و شانه هایم خشك است و کمرم درد می ترکد. ای ی... پیری! چه زود در خانه ام را زدی...!» باران، شدت گرفته بود و بی امان زمین را می کوبید. چند تا درخت نارنج و گردو، توی سیاهی شب، پیش چشمان کوچی آقا، میان باد و باران پیچ و تاب می خوردند. هراز چند وقتی، آسمان «برق دم»[۳] می زد و خانه ی خرابه شان را، لحظه ای روشن می کرد. بام گالی پوش، یك ور شده بود و دیوارها، جا به جا شکاف برداشته و نزدیك بود که دیگر آوار شوند.

از همان روزهای اول، مرد و زن خانه را خالی کرده بودند. چند دست لحاف و تشك، دو ـ سه تا صندوق حلبی و چوبی، و مقداری کاسه بشقاب و خرت و پرتهای دیگر؛ که همه را گوشه ی ـ کتام ـ کوت کرده بودند. و حالا کوچی آقا، انگار غمش نبود که خانه اش پایین بریزد. دلش دیگر در بند هیچ چیز نمی شد. خانه؟ بگذار بریزد. برنجها؟ بگذار زیر باران بپوسند. زمین، بلرزد. سیل، بیاید. دنیا، بگذار زیر وروبشود. برای کوچی آقا، دیگر چه فرقی می کرد. تا چند وقت پیش، حال و روز دیگری داشت. امیدوار بود. امیدوار آمدن اسماعیلش به خانه. اما حالا، آخرین کورسوی آرزوهم در دلش خاموش شده بود. شبها، خواب به چشمانش نمی آمد. از قوت و غذا افتاده بود. شب و روز توی دل با خودش می گفت و می شنید. یك باره دُچار «چه کنم، چه نکنم» شده بود. جعبه‌ی سیگار را پیش کشید و سیگار دیگری آتش زد. نگاهش روی صورت مشدی زرخانم مات ماند. یك طره موی سفید، از زیرروسری روی پیشانی اش افشان شده بود و نورکم رنگ فانوس نیم رخش را تاریك روشن کرده بود. سی و، دو ـ سه سال با هم زندگی کرده بودند. عروسی شان توی همین خانه، برگزار شده بود. جمعیت آن قدر زیاد بود، که توی حیاط هم حصیر پهن کرده بودند. زن و مرد و بچه، توی هم وول می زدند و سگ صاحبش را نمی شناخت. پدرش، «ساز و نقاره‌چی» آورده بود و تا نصفه های شب، صدای ساز و آواز، آبادی را برداشته بود. شام اعیانی ای آن شب دادند که مدتها ورد زبان مردم بود. چند تا گوسفند کشته بودند و، مرغ و خروس و اردك، که دیگر حساب نداشت. پدر، برای کوچی آقا، که آخرین اولادش بود، سنگ تمام گذاشته بود. « ـ ای اسماعیل! اسماعیل....! چقدر دلم می خواست که دامادت کنم. همین جا، توی همین خانه، برایت یك عروسی ای راه می انداختم، که خبرش تا هفت آبادی آن طرف تر می پیچید. ای ی ی.... روزگارا! این دیگر چه سرنوشتی بود، که برایمان رقم زدی....

بسوزی... ای ی...! حالا جواب این زن را، چه بدهم؟ چه بهش بگویم آخر؟ بعد از این همه سال امیدواری و چشم انتظاری، توی رویش بگویم که اسماعیل نمی آید!...»

یکماه پیش بود، که از رادیو، خبر آزاد کردن اسرای جنگی را شنیدند. و بعد هم خبر پیدا شدن تعدادی از مفقودالاثرها همه جا پیچید. ناگهان، کوچی آقا و مشدی زرخانم، یکبارچه تب و تاب شدند. چشمان آب افتاده شان برق زد؛ و ـ انگار جانی دوباره گرفته باشند ـ به جنب و جوش افتادند. کوچی آقا، هر روز کله‌ی صبح، به شهر می رفت و جلو ساختمان «هلال احمر» بست می نشست. محوطه‌ی ساختمان، از جمعیت موج می زد. جای سوزن انداختن نبود. همه با دسته های گل، آماده‌ی استقبال بودند.

هر روز، چند نفر را می آوردند. چه ذوقی می کردند خانواده هایشان. دست می زدند و کل می کشیدند. انگار که روز عروسی شان بود. بعد با ماشین، توی خیابانها می چرخیدند و بوق می‌زدند و شادی می کردند.

اما، خبری از اسماعیل نبود. هر روز، به محض ورودش، از نفر جلویی که لیست اسامی را از پشتِ شیشه می‌خواند، اسم اسماعیل را می پرسید. و او با انگشت نشانه، از بالا شروع می کرد و به پایین می رسید و می گفت: «ـ اسمش نیست، پدرجان! انشاءالله، سری بعد...» و کوچی آقا، مأیوسانه سرتکان می‌داد و کنار می کشید. ساعتها، همان جا روی سکوی سمنتی می نشست و به آدمها زل می زد؛ و مغرب، به خانه برمی گشت. کم کم دیگر ناامید شده بود. به دلش گذشته بود که اسماعیل را، هیچ وقت نخواهددید. اما نمی خواست، و نمی توانست به مشدی زرخانم هم همین را بگوید.

«ـ بگذار، این چند صباح عمرش را هم امیدوار زندگی کند!» به او می گفت: « هنوز اسمش را توی لیست نیاورده اند. آخر عده شان خیلی زیاد است؛ طول می کشد. باید صبر کنیم.

انشاء الله که می آید....»

آن روز صبح، وقتی به «هلال احمر» رسید، محوطه را خلوت دید. تنها، شش ـ هفت نفر، پشت شیشه ایستاده بودند و لیست اسامی را، نگاه می کردند. دلش به شور افتاد و گواه بد داد. جلو رفت. کاغذِ کوچکی، پشتِ شیشه چسبانده بودند، که بیش از سه ـ چهار تا اسم، رویش نوشته نبود. یکنفر که آنجا بود، گفت: «نوشته اند، این آخرین ـ لیست ـ است!»

صدایش چندبار، توی گوش کوچی آقا، زنگ زد. با خودش گفت: «آخرین لیست! یعنی هرچی باشد، توی همین یك تکه کاغذ است!» دلش را به دریا زد و تندی به نفر جلویی، گفت: «قربانت بروم، ببین اسم اسماعیل منهم، توشان هست....؟»

ـ «اسماعیل چی، فامیلی ش چیه؟»

ـ «فامیلم نیست، قربانت بروم؛ پسرِ من است!»

ـ «می دانم، می گویم سجلش چیست؟»

ـ «هجرانی، اسماعیل هجرانی!»

بعد از لحظه ای سکوت، شنید که: «نیست، پدرجان! اسمش نیست! انشاء ا....»

می خواست بگوید ـ سری بعد ـ ولی حرفش را خورد. ■

«پانویس»

«۱» کوچی: کوچك.

«۲» کُتام: سایبان گالی پوش.

«۳» بَرقِ دَم: صاعقه.

با غریبه و اقاقیای غمناک

● پرویز حسینی

□ غریبه واقاقیا (مجموعهٔ داستان)
□ علی اصغر شیرزادی
□ چاپ دوم ۶۷
□ نشرنی

■ آنچه که مرا وامی‌دارد از «غریبه واقاقیا» بگویم چند چیز است. اول آنکه وظیفه منقدین پرداختن به فرهنگ خودی و کالبد شکافی محصول هنری آن [اعم از قصه، شعر، سینما و...] است. همه‌اش این نیست که بنشیند و برای «بیگانه‌ها» بنویسد و به به و چه چه به راه بیندازد. به اندازهٔ کافی منتقدین برجسته دربارهٔ آنها نوشته‌اند و می نویسند، دقیق‌تر و فنی‌تر از آنچه که ما می نویسیم و ترجمهٔ این نقدها برای شناخت آثارشان به خوانندهٔ ایرانی کافی است. پس سهم ما در مقام منقدادبی چیست؟ چه کسی بالاخره می خواهد به خودی‌ها بپردازد؟ نکند حجاب تنگ نظری مانع از تماشای عاشقانه و صادقانه آثار خودمان است؟ کدامیک از منتقدین ما آنطور که باید هنرمندان برجستهٔ ما را به دنیا معرفی کرده‌اند؟ مگر وظیفهٔ نقد چیست؟ به قول نورتروپ فرای، «آناتومی اثر»، شکافتن حجابهای درونی اثر و دیدن نادیده ها، آنچه که خوانندهٔ معمولی نمی بیند، و بیان ناگفته ها. به بیان دیگر، آنجا که اثر تمام می شود، نقد آغاز می شود.تا چنین نشود، جهان هنر ما را نخواهد شناخت.

دوم آنکه علی اصغر شیرزادی، نامی قابل تأمل در ادبیات معاصر ماست. به نسل نویسندگان پیش از انقلاب اسلامی، متعلق است و در طی سالها آنقدر قلمش را ورزداده که حالا دیگر چهره‌ای حرفه‌ای در وادی قلم به شمار بیاید. برای نام و نان نمی نویسد و شهوت چاپ ندارد. صادقانه دردهای آدمیان را آنطور که حس کرده و دیده، در منظر تماشای ما می گذارد. محرم است و با خواننده دروغ نمی گوید. اصالت هنرمند آیا جز این است؟

و دلیل سوم، دلنشینی خود اثر است. نُه داستان گیرا که شفقت خواننده را برمی انگیزد، به روح او تلنگر می زند و از ادا و اطوارهای مرسوم به دور است. داستانهایی که همگی به واسطهٔ همین عنصر «شفقت» ـ «به رغم استقلال و تمامیت هر قصه» ـ با رشته ای نامریی به یکدیگر پیوند می خورند. حتی در آنجا که طنز را به کار می گیرد، سایهٔ اندوهی که در آن تاب می خورد، خواننده را به همدلی و همسویی با خویش می خواند. طنزی که گاه از آتمسفر و فضای خاص طنزآلود کارهای «بهرام صادقی» بهره می‌برد.

آنچه که در تمامی نه داستان، روشنگر کارکرد حرفه‌ای نویسنده است، یکدستی و همخوانی قصه ها است، چه در پرداخت و چه در سبک و بیان و نیز در شخصیت پردازی و تیپ سازی آدمها با پرداختن به جزئیات حالات و رفتارشان، به گونه ای که بازتاب آینه سان «ما» هستند که خویشتن را به نوعی با آنها یکی می بینیم و سرنوشت متشابه شان را با تقدیر خودمان به خوبی احساس می کنیم. آدمها، کاریکاتور نیستند، به بیان بهتر سطحی و یك بعدی نیستند، نمونه‌وار (typieoel) و جاندار (organic) هستند، به عبارت دیگر مکانیکی و ساختگی نیستند. سبك غالب قصه‌ها، رئالیزم است اما گاهی از آن فراتر می رود و به مرزهای فراواقعگرایی [post - Realism] دست می‌یابد، (نمونه‌اش در «غریبه واقاقیا»).

کارکرد حرفه ای و آگاهانهٔ نویسنده در چند نکتهٔ دیگر نیز نهفته است: اول در گزینش دقیق و حساب شدهٔ اسامی قصه ها، که تمامی آنها نه تنها اصل قصه را لو نمی دهند و ماجرا بر ملا نمی شود و در اضطراب و تعلیق خواننده را تا به آخر با خود می برد،



بلکه عصاره و فشردهٔ جالب و غیرمصنوعی کل قصه هستند. ضمن آنکه غرابت و ابهامی در تمامی آنها وجود دارد که فضای داستانها را به گونه‌ای می‌پروراند که آدمهای داستانها را می توان به جای همدیگر نشاند بی آنکه نیازی به تغییر عنوان ها باشد. انگار مجموعهٔ ۹ داستان بهم پیوسته (از نظر آدمها و نه ماجراها) در پیش‌روداریم. خوانندهٔ تیزبین کافی است عنصر غریبه سازی [Estranging] را به نوعی در نظر بیاورد. آدمهای تمام قصه ها را به گونه ای گردغربت و بیگانگی دربرگرفته و روح و روان آنها را خوره ای در انزوا می خورد و می تراشد. نگاهی به یکایک داستانها مؤید این نظر است: داستان «با هم در غربت»، برمدار هجرت و کوچ روستائیانی می چرخد که از زمین خویش بریده و آوارهٔ شهر شده اند و مبتلا به مسائل و گرفتاریهای بعضاً روانی شهرنشینی. مضمون داستان کشمکش ذهنی دو شخصیت قصه (پنجه علی و امامقلی) است. «پنجه علی» بیمار است و می داند که همولایتی اش دارویی برای تسکین درد او دارد که از وی دریغ می کند تا برای روز مبادا (سرنوشتی یکسان در بیغولهٔ شهر) به کار خودش آید. گرچه سرانجام «امامقلی» قرص را به او می خوراند اما در طول قصه، از هم بیگانگی آدمها به خوبی آشکار است.

در «یك حادثه کوچك کوچك»، وضعیت روانی فرد بازنشسته‌ای بازگو می شود که در «صف اتوبوس» در میان آدمها ایستاده، اما در میان آنها خود را غریبه می بیند، یعنی «با همه اما تنها»، و به همین دلیل به بازخوانی ذهنی خاطرات خویش می‌پردازد و مهربانی‌های از دست رفته. او که نامش «فلانی» است [و نویسنده به عمد این نام را برگزیده تا در برگیرنده همه آدمهای بازنشسته و فراموش شده باشد] از سر بی پناهی و تأثر اتوبوس را وامی گذارد، و برزمین می نشیند و تلخ می گرید.

در «چاشنی تلخ»، آقای «صدیق ولایتی» [که بازنام او آگاهانه انتخاب شده و نشانگر معصومیت و مظلومیت اوست] یك کارمند بانك است که با تمامی معضلات زندگی شهری و نکبت و بحران سرمایه داری درگیر است. او قبل از هرچیز در سیستم کاری خودش «از خود بیگانه» یا «الینیه» شده است و نیز آن قدر رنج تنهایی و بی تکیه گاهی او را می آزارد که دل به زنی روسپی [زنی غریبه و ازهمه جارانده ـ از نوع خودش] می بندد، اما راه به جایی نمی برد، چون هر دو آنها را نظام فاسد سرمایه داری «الینیه» کرده است. در هم آمیزی یا به عبارت بهتر، تقابل این دو عنصر متضاد، «صدیق ولایتی یا ولایتی صدیق» و «زن ولگرد» با تقدیر مشابهی که دارند، به خوبی به کار گرفته شده است.

در قصهٔ «خیالرنگ»، (که باز به نظر می‌رسد اسامی آدمها تعمداً انتخاب شده) حکایت آقای «سالمی» است که با همسرش «هما» احساس بیگانگی می کند و در رؤیاها و آرمانهایش مدام به کسی دیگر می اندیشد. کسی که ناجی او از این غربت و بی‌خویشی باشد. اما در پایان داستان، به شکلی تراژدی وار، او در باران، «زن گیسو سیاه بی نام» را که «مثل قو» است در سراب خیال گم می کند.

در «مات شده»، خانم نویسنده‌ای با نام «شادی غمگستر» [بازنامی هجوآلود]، مرد آرمانی اش را در قصه‌هایش جستجو می کند، در عین حال که با نامزدش در اوج بیگانگی است. اینست که به طنز می گوید «... عنوان داستان را می گذارم «مردی که در سرما آمد»... عالی شد. حال و هوای یك رمانس شورانگیز را به ذهن می‌آورد...» «ص ۵۸»

که در واقع سرمای بیرون، تلمیحی دارد به سرما و بی‌مهری درونی. او زنی «مات شده» است. تا اینجا داستانها به ترتیب متعلق به سالهای ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۲، و ۵۳ هستند، اما با سایر داستانها که در سالهای اخیر به نگارش درآمده، همنواخت و همسویند به واسطه همان رشته نامرئی غربتی که احساس شفقت را در خواننده برمی‌انگیزاند. سایر قصه‌ها به نوعی دیگر تقابل و ناهمخوانی آدمها را با یکدیگر (یا با محیط و جامعه‌ای که در آن به سر می برند)، نشان می‌دهد. در داستان «دلاور»، شاگرد مدرسه‌ای [که به تناسب شخصیتش «قدیر» نام دارد] در سن بلوغ به کمال انسانی زودرسی دست یافته که او را از محیط مدرسه، آموزگاران و مسائل نظری و تئوریك، گریزان کرده و ذهن و دل او را متوجه تجربه و عمل ساخته است. او انشای دروغین نمی تواند بنویسد و در عمل می خواهد دلاوری‌اش را در میدان جنگ عرضه کند [آنجنانکه در زندگی پر از فقر و مسکنت خانوادگی‌اش نیز دلاور گونه عمل می‌کند]. قصه در پایان رنگی «ملودراماتیك» به خود می گیرد که از پایان بندی سایر قصه‌ها، آن را جدا می سازد، (هر چند که قدیر در جبهه یك پایش را از دست می‌دهد.) در «مغول در باران»، باز حکایت سرگشتگی و غریبانگی «تاتاری» غریبه‌ای با «بلکهای مورب مغولی» است که در «صف» عده‌ای به تهمت دزدی، به ناحق کتك می‌خورد. آنچه که قصه را قابل تأمل می‌کند، سرگردانی و حیرانی همه آدمها در زیر باران است.

«با سایه‌ها و خاکسترها»، حدیث دختر رنج کشیده و دربدری بنام «صفورا» است که تیمار و سرپرستی مادرش را نیز به گردن دارد، در حالی که زندگی آنها در گذشته در زیر چرخهای کارخانه و چکمه‌های کارفرمایان، متلاشی شده است. از خود بیگانگی آدمها در این قصه نیز به خوبی نمایان است.

در آخرین داستان این مجموعه [که عنوان کتاب نیز هست]، درماندگی یك نسل از هنرمندان سرگردان و منحط، نمایش داده می‌شود، که گاهی سبك و فضای قصه‌های «صادقی» را به یاد می‌آورد. آنچه که در تمامی قصه‌ها (با اینکه در سالهای متفاوت به تحریر درآمده اند؛ اولی سال ۵۱ و آخرین آنها سال ۶۶) کاملا به چشم می‌خورد، فضای بارانی، سرما زده، منجمد و اندوهگین آنهاست. تقریباً باران و سرما در تمامی قصه‌ها وجود دارد. تصور من این است که نویسنده در واقع تلاش داشته است در نشان دادن اضطراب درونی آدمها با توصیف عناصر بیرونی در طبیعت، تا در خلق مؤثر فضای غربت، سوء تفاهم، گریه‌های بی خویشی و در به دری آدمها، موفق شود.

از نکات دیگری که از قلم حرفه‌ای نویسنده حکایت می کند، نمایشی کردن فضا و رفتار آدمهاست یعنی موقعیت‌ها را «دراماتیزه» می‌کند و از همین جا خواننده موشکاف پی می برد که چرا نویسنده در پرداختن آغاز و انجام قصه‌هایش وسواس به خرج می‌دهد، چه در انتخاب زاویه دید و چه در توصیف صحنه‌ها. از داستان «غریبه و اقاقیا» نمونه‌ای می‌آورم:

«توصیف خطوط چهره و قیافهٔ آقای «بروشکی» همان قدر زائد و بیهوده است که توصیف و تشریح قدو قوارهٔ تك درخت اقاقیای پیر و هرس نشدهٔ باغچهٔ خشك جلو در اصلی محل سکونت او. این درخت که به‌رغم بی‌اعتنایی مرگبار رهگذران و جفا و بی‌مهری‌های دوران، قدراست کرده است، در چشم آقای بروشکی نه تنها نشانهٔ تغییر نور و هوا، بل شاخص دگرگونی‌های نهانی جان و روح خیابان است، و در پاییز و زمستان، وقتی که باران می‌بارد، با شاخه‌های درهم و برهم و برهنه و سیاه، غمناك‌ترین درختهای دنیاست...»

پاراگراف آغازین داستان ـ صفحه ۱۱۵ ـ

در این توصیف که نه تنها «زائد و بیهوده» نیست بلکه بسیار ماهرانه و سنجیده طرح شده، نویسنده دو تمهید را به کار می‌گیرد. یکی حقیقت انگاری و اینهمانی غریبه با اقاقیای پیر و رها شده و دیگر، آدمی گونگی و جاندار انگاری [persohifieation] اقاقیا و خیابان (نماد جامعهٔ بیگانه) است.

در داستان مذکور غریبهٔ از همه جا رانده‌ای که زمانی قهرمان داستان نویسنده‌ای بنام «پارسنگی» بوده، به نزد نویسنده‌ای دیگر، آقای «بروشکی» می‌آید تا برای او فرجامی بیابد، اما آقای بروشکی که خود در واقع «غریبه‌ای» بیش نیست، در جستجوی فرجام خویش است:

«نویسنده می گوید:

«ـ متأسفم، واقعاً متأسفم... برای شما، برای پارسنگی و برای خودم. پارسنگی، شما، من... و... از نسل‌های تباه شده‌ایم... تمام!» «ص ۱۴۱»

«غریبه واقاقیا» اینهمانی سرنوشت آدمهای تباه شده است. پایان داستان زیبا و شاعرانه توصیف می‌شود:

«بلند شد و بی اختیار و لنگ لنگان به کنار پنجره رفت و از پشت شیشه‌های خیس و از ورای پردهٔ تار باران بیرون را نگاه کرد.

خیابان خالی‌تر از همیشه به چشم می‌نشست و درخت بی برگ و بار اقاقیا در زیر باران، غمناك‌ترین درختهای دنیا بود...»

«پاراگراف پایانی داستان ـ ص ۱۴۱ ـ

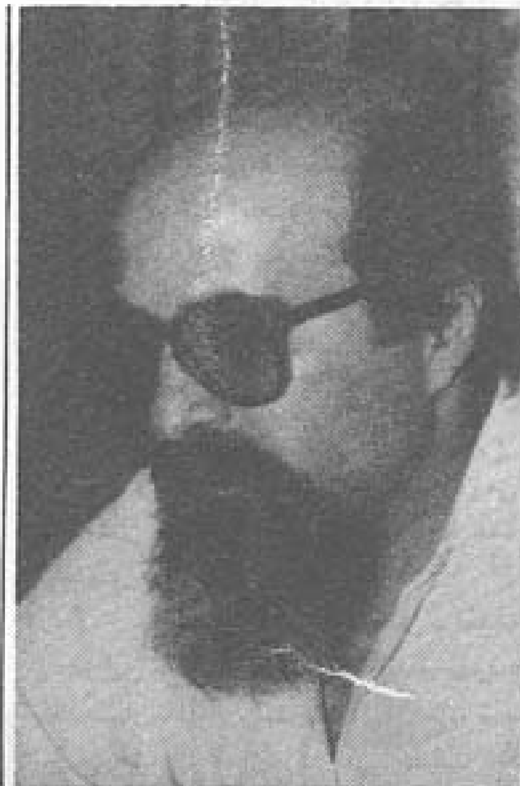
درخت سترونی که باران هم بی برگی‌اش را چاره نخواهد کرد. اقاقیای سترون نمادی از همان نسل تباه شده است. نسلی سرخورده با سرنوشتی محتوم. نسلی فراموش شده و برجای مانده در غبار غربت.

به نظر می‌رسد شیرزادی، عامدانه و عالمانه به طرح قصه‌هایش پرداخته است. وسواس او در گزینش نام داستانها و شخصیتها، متوازی کردن اول و آخر قصه‌ها، و تیزبینی در توصیف فضا و حالتهای روانی آدمها، بیش از اندازه است. شاید به همین دلیل است که کار پایان دادن به اولین رمان وی، [طبل و آتش] به تأخیر افتاده است.

علی اصغر شیرزادی متعلق به دههٔ پنجاه و از نسل میانه است، اما جوان مانده و پویا، با ذهنی دقیق که ازآدمها و مکانها عکسبرداری می کند و اما عکس‌های او هم دوبعدی‌اند، باید در آنها به دقت نگریست. ■

تئاتر عروسکی در گذشته و حال

■ گفتگو با بهروز غریب‌پور



«بهروز غریب‌پور» نویسنده و کارگردان تئاتر چندی قبل با اجرای نمایش عروسکی «سفر سبزدرسبز» در اصفهان، مرکز تولید نمایش عروسکی را در این استان بنا نهاد. «غریب‌پور» کارگردان با سابقه و توانای تئاتر عروسکی ایران، در صحنه‌های بین‌المللی نیز شناخته شده است. یونسکو در پشت جلد کتاب کودکانی که منتشر نموده، تصویر کتاب «هرچیزی به جای خویش نیکوست» وی را انتخاب کرده است. این کتاب یونسکو به چند زبان زندهٔ دنیا ترجمه شده است. مدتی پیش غریب‌پور و گروهش برای شرکت در جشنوارهٔ نمایشهای عروسکی به تایوان سفر کردند، قبل از این سفر دربارهٔ نمایش عروسکی و تاریخچهٔ آن در ایران و جهان مصاحبه‌ای با وی انجام شد که در زیر می‌خوانید.

ادبستان از آقای قدرت‌الله حسن‌زاده که متن این گفتگو را دراختیارمان قرار دادند، صمیمانه تشکر و به دلیل تراکم مطالب، از تأخیر در چاپ آن عذرخواهی می‌کند.

□ آقای غریب پور لطفاً خلاصه‌ای از تاریخچه تئاتر عروسکی در جهان را برای ما شرح دهید. این هنر از کجا شروع شد؟ چقدر سابقه دارد ووضع فعلی آن چگونه است؟

■ همان طور که درمورد پیدا کردن نقطهٔ پیدایش بسیاری از پدیده‌های مختلف، دانش بشری سردرگم مانده، در مورد تئاتر عروسکی هم این سردرگمی و این شناسنامهٔ مفقوده وجود دارد. عقیدهٔ خود من این است که ما باید از این زاویه به تئاتر عروسکی نگاه کنیم. تئاتر عروسکی جان بخشی به شیء البته نه به معنی رقابت با خالق بلکه به معنی تمرین آفرینش مصنوعی است.

با توجه به این نکته، وقتی که در فرهنگ همه‌ی جوامع ابتدائی و جوامع باستانی تأمل می‌کنیم می‌بینیم که رد پایی از این تمایل بشری وجود دارد و مسائل عمده‌ای هم داشته، وقتی که مردمان عامی و ساده را می بینیم که در مقابل یك عروسك، عروسکی به ظاهر سخنگو و متحرك سر تعظیم فرود می آورند متوجه می شویم که چرا در آئین «اوزیریس» در مصر باستان از عروسکهای غول پیکر استفاده می کردند و چرا کاهنان به وسیلهٔ ریسمانهای بلند، این اشیاء غول پیکر را به بازی وا می‌داشتند. وقتی که در فرهنگهای مختلف نگاه می کنیم و می‌بینیم که چگونه موجودات بشری به شکل اشیاء در می‌آیند و اشیاء به شکل موجودات، این هر دو به دنیای عروسك بر می گردد. این شاید تمرینی است برای بندگی بیشتر. وقتی که یك قطعه چوب و پارچه زنده به نظر می آید و در این حرکت تأمل می کنیم بیشتر به قدرت خلقت پی می‌بریم که چه طور یك شیء از ساده ترین به پیچیده ترین حالت بشری تبدیل می شود. برای خود من تئاتر عروسکی تئاتری است برای کشف عظمت خلقت. از نظر قدمت هم دارای قدمتی به اندازهٔ قدمت خود انسان است و ما ریشه های این را در فرهنگهای مختلف می‌بینیم. فرهنگ افریقایی و آسیایی را که مورد مطالعه قرار می‌دهیم مشاهده می کنیم که در آن برای زمین، درخت، ابر و انواع جمادات فلسفه‌ای قائل شده‌اند. در دورانی از تاریخ بشر وقتی آنیمیزم را می بینیم، متوجه می شویم که برای همهٔ پدیده ها قائل به روح بوده است و در تئاتر عروسکی ماندهٔ این تفکر وجود دارد و با کشف زیبائی شناسی سبك و با کشف قانونمندی جان بخشی به شیء، ما در حقیقت به صورت مدرن همین میل بشری را تجربه می کنیم. با نیات مختلف، و البته آگاهانه و یا نا آگاهانه. زمانی به صورت تکنیك صرف به آن نگاه می کنیم اما همواره به دلیل عظمت این نقطهٔ آغاز، تئاتر عروسکی با خودش یك ماندهٔ دیرین را دارد. بنابراین بسیار دشوار است که ما بگوئیم کدام جامعه در این رابطه ارجح است و کسی که ادعا می کند تئاتر عروسکی فرضاً از چین یا از هند شروع شد، و یا هندیها برای نخستین بار چنین کاری را کردند، دچار یك توهم است. به نظرم مثل این است که فرضاً بگوئیم: «زاری کردن را عربها به جهانیان آموختند» و یا ایرانیها برای اولین بار شادی کردند و رقصیدند! وقتی که به پیچیدگی نیازها و احساسهای بشری توجه می کنیم می‌بینیم که نه، بشر مجموعه‌ای از تمامی این خواسته‌ها و تمایلات است و با عنایت به این که جان بخشی به شیء، نوعی کشف چگونگی حیات و خلقت است. این سؤال بزرگ در همهٔ جوامع و ادوار وجود داشته، و به طریق اولی تئاتر عروسکی متعلق به همهٔ جوامع بشری است. اما بلافاصله باید اضافه کنم که در بعضی فرهنگها به این پدیده بهای بسیار داده‌اند. امروزه ما حتی نمی‌دانیم که مثلا چگونه در درون فرهنگ «تورگاکو» که شاید زیباترین نمایش عروسکی جهان است، شکفته می‌شود؟ و به چه دلیل در بستر فرهنگ هند «توبومالاتای» هندی یا نمایش سایه‌ای پدید می‌آید و چرا «وایان کولیت» در اندونزی پا به عرصه وجود می گذارد و یا به هرحال انواع دیگر... اما می توانیم این را اضافه کنیم که در نقاطی از جهان این احساس به حد اعلا مورد توجه بوده است و در بخشی از جوامع و فرهنگها در نازلترین سطح، و گاه در بدترین وضع. بنابراین نه می‌شود گفت که از کجا آغاز شده و نه می‌توان گفت که متعلق به کدام فرهنگ است و نه می‌شود ادعا کرد که فقط در این نقطه وجود داشته و فرضاً در جای دیگری نبوده است، اما این را می‌توان گفت

■ اکثر نوشته‌ها دارای چارچوب داستانی است و با دیالوگها، دیالوگهای فی البداهه است.

■ وقتی که مردم ایران به پیش از اسلام می‌روند با میل و رغبت تام و تمام هر گونه آئین و هر گونه رسم شبه بت‌پرستی را کنار می گذارند.

■ امروز در تئاتر عروسکی دنیا تکرار مکررات معمول و مرسوم است.

■ متأسفانه تا امروز نمایشنامه‌نویس معتبری سراغ نداریم که برای عروسکها نمایش نوشته باشد.

■ در دوران رمانتیك، ما اوج نمایش عروسکی را ملاحظه می کنیم و می‌بینیم عروسکها بسیار مورد توجه واقع می شوند.

■ برای خود من تئاتر عروسکی تئاتری است برای کشف عظمت خلقت.

■ وقتی مردمان عامی و ساده را می‌بینیم که در مقابل یك عروسك به ظاهر سخنگو و متحرك سر تعظیم فرود می آورند متوجه می شویم که چرا در آئین «اوزیریس» در مصر باستان از عروسکهای غول پیکر استفاده می کردند.

■ امروز نمایش عروسکی در ابتدای راهش قرار دارد.

■ تئاتر عروسکی می تواند در خدمت فرد و تربیت اجتماع قرار گیرد.

■ تئاتر عروسکی به ندرت در خدمت حرکتهای روشنفکرانه قرار گرفته و بیشتر در بستر سنتها و آئینها قرار داشته است.

که هرچه فرهنگها قدیمی ترند، دست نخورده ترند و هر فرهنگی که دارای آئین و مناسك قدیم خودش است، در آن عروسك در خدمت این آئین و مراسم بوده.

در سرزمین پهناور و قدیمی ایران البته نمی‌توان چنین چیزی را ادعا کرد، زیرا ما به دفعات مورد تهاجم فرهنگهای دیگر بوده ایم و این انقطاع اندیشه و رفتار و کردار همواره سبب شده که در این سرزمین کهن انواع اشکال نمایش عروسکی به دشواری کشف شود. ما امروز اطلاع بسیار مختصری داریم که در زمان سلجوقیان نمایش عروسکی وجود داشته و به آن توجه شده و از بعد از آن خبری نداریم تا به دوران صفویه، زندیه و قاجاریه می‌رسیم. به هر حال ما در کشوری مانند ژاپن به دلیل اینکه فرهنگشان در یك روند نسبتاً محفوظ‌تر و امن تر نسبت به ما قرار داشته است این امتداد تاریخی را بهتر می بینیم و در آنجا پیدا کردن ردپای تاریخی عروسکها امکان پذیرتر است. تفاوت دیگری را باید آشکار کنیم و آن اینکه در تئاتر یونان نوعی روند دائم التزاید وجود دارد که از نظر شکل گیری درام با تفاوت آثار «سوفوکل»، «اوریپیه» کاملا مشخص است. ما روی صحنه جدا شدن از آئین «ویپوس» را می توانیم پیدا کنیم و هم تغییرات کمی و کیفی را در ماسك، صحنه و آفرینش ادبی متون. در تئاتر عروسکی چنین چیزی ابداً ممکن نیست زیرا به ندرت تئاتر عروسکی در خدمت حرکتهای روشنفکرانه قرارگرفته و بیشتر در بستر سنتها و آئینها قرار داشته.

بنابراین ما نمی توانیم بگوئیم در فلان تاریخ و در عهد فلان امپراطور، نمایش عروسکی دارای چنین ارتباطی بوده. اینطور رشد کرده، بعد روی آن کار شده و سپس تناسب یافته و نظایر این مسایل این انحطاط و اوجی است که هنر تئاتر در هر دوره‌ای داشته. بنابراین ما نمی توانیم برای تئاتر عروسکی تاریخنگاری صحیحی انجام دهیم اما می توانیم بگوئیم که در فلان فرهنگ در آن مقطع تاریخی خاص نمایش عروسکی شکوفا شده، فراگیر گشته، از نظر مضامین، از نظر ساختمان عروسك و نظر بازی دهندگان دچار تحول اساسی شده است. مثلا در قرن هفدهم میلادی می بینیم که تئاتر عروسکی ژاپن به چنان درجه‌ای از قوت و اعتبار می‌رسد که نمایش صحنه‌ای مردمی را به نام «کابوکی» تحت تأثیر قرار می دهد و حتی تماشاگران را به خودش جذب می کند.

□ ژاپن قبل از ملوك الطوایفی یا زمانی که حکومت واحدی یافت؟

■ زمانی که حکومت واحد پیدا می کند. هنر شعباتی(؟) تبدیل به هنر شهری می شود و هنر شهری توسط تجار پشتیبانی می شود و تجار و اصناف از «بونداکو» دفاع می کنند «وبونداکو» به عنوان یك شیوهٔ پیچیده و غنی هنری مطرح می شود و تمام ابزار و آلات و عناصر دراماتیك را کسب می کند و بعد از یك قرن، یك قرن و نیم به چنان اوجی می رسد که زبانش تبدیل به زبانی رمزآمیز، داستانش به داستانی کاملا فلسفی و حرکاتش به حرکاتی معنی دار و سمبولیك تبدیل می شود که تماشاگر را در نقطه ای که به اوج می‌رسد، از دست می‌دهد و در واقع تبدیل می شود به یك هنر منزوی که توانائیهای فرمالیستی خودش را تکرار می کند و نهایتا از شکل یك تئاتر عامیانه و مردمی جدا شده و به هنر طبقه ای مشخص یعنی خواص تبدیل می گردد.

□ همانند مکتب کلاسیك؟...

■ در واقع چیزی می شود که ما در شعر ترجمه می کنیم. چیزی مثل سبك هندی در شعر خودمان که فقط شعرای درجه یك می فهمند که منظور یك شاعر سبك هندی در حالت پیچیده و مبالغه آمیزش چیست و مکنونات قلبی اش را به چه صورت مطرح می کند و چه می خواهد بگوید. به هرحال راز و رمز، شگفتی، فرم داستان پیچیده و زبان کلاسیکی که «بونداکو» پیدا می کند در نقطه اوج است اما از حیث دیگر نقطه حضیض و تنزلش نیز محسوب می شود. این مثال را برای آن آوردم که ما می توانیم بگوئیم در دورانی نمایش عروسکی بسیار مورد توجه قرار گرفته است و مثلا در دوران رومانتیك هم ما این اوج را ملاحظه می کنیم و می بینیم که عروسکها بسیار مورد توجه واقع می شوند. داستانهای الهی و غزلهای دراماتیك به نمایش در می آیند و این حرکت بطیء عروسکهای غنی، این آرامش و طمأنینه و این حرکات لطیف

عروسکها به لحاظ تکنیك ویژه ای که داشته، روی نمایش تئاتری اثر می گذارد و آن ملاطفتها و ملاحتها را هنرپیشگان هم تقلید می کنند و به صحنه می آورند و یا در دوره‌ای دیگر نمایش سایه‌ای یا نمایش چینی (به قول خود اروپاییها) برروی شکل اجرای نمایشها تأثیری عمیق می‌گذارد و طراحی صحنه را تغییر می دهد.

□ نمایش در کدام کشور اروپایی بیشتر صاحب نفوذ بود؟ داستانهای تمثیلی که شما گفتید، داستانهای «لافونتن» را به یاد می‌آورد. آیا اینها در نمایش عروسکی مورد استفاده قرار می گرفتند؟

■ البته «لافونتن» تجربه ای است که بیشتر قصه‌های کودکان را شامل می شود اما منظور نظر من و آن شکلی که در تئاتر عروسکی اروپا است. سوای این مساله قرار دارد. در اروپا هم دورانی وجود دارد که تئاتر عروسکی متعلق به بزرگترها است نه کوچکترها. نمونه بارز این قضیه «اوپرا دی پوپی» ایتالیا است که داستانها و محتوای آن هرچند ساده شده و سطحی شدهٔ داستانهای مذهبی است، به هرحال از جنگهای صلیبی گرفته شده، و یك نوع شاعرانه بودن آئین مسیحیت در آن احساس می شود. در واقع آن دوره ای از زندگی عروسکها در ایتالیا و آلمان شامل صحبت من می شود که غنای عمیق صحنه ای شان با غنای عمیق مذهبی و شبه مذهبی یا روایتهای عاشقانهٔ آمیخته به یك نوع تمهید مذهبی همراه است.

بعدها است که کشف می‌شود که تئاتر عروسکی می تواند در خدمت فرد و تربیت اجتماع قرار بگیرد و داستانهایی مانند آنچه که «لافونتن» نوشت مورد استفاده قرار می گیرد.

□ تئاتر عروسکی از کی مدوّن و به عنوان یك هنر مشخص شناخته شد؟

■ مادر «بونداکو»ی ژاپن که درقرن نوزدهم اوج می گیرد، شخصیتی داریم به نام «چیتاماتاموندایمن» که در هنر نمایشی و ادبیات ژاپن «شکسپیر» آنها خوانده می شود. متنهایی که «چیتاماتاموندایمن» برای تئاتر عروسکی نوشته است شاید قدیمی ترین متنهای عروسکی باشد که وجود دارند. متأسفانه تا به امروز نمایشنامه نویس معتبری سراغ نداریم که برای ◀

■ در دوران قاجار چون یك حرکت سخیف وجود دارد، هنرها نیز مثل بسیاری چیزهای دیگر به ابتذال کشیده می شود.

■ رشد نمایش عروسکی در دوران قاجار در حقیقت رشدی معکوس است.

■ تئاتر عروسکی می تواند در خدمت فرد و تربیت اجتماع قرار بگیرد.

■ ترکان سلجوقی وقتی به حکومت می رسند، در دربارشان نمایش سایه‌ای دیده می شود که در آن رگه‌هایی از عشق و تغزل عاشقانه وجود داشته.

عروسکها نمایش نوشته باشد، اکثر نوشته‌ها دارای چارچوب داستانی است و دیالوگها، دیالوگهای فی البداهه است یا نمایشنامه نویس، نوشته‌ای را برای صحنه‌ای عروسکی اداتپه می کند.

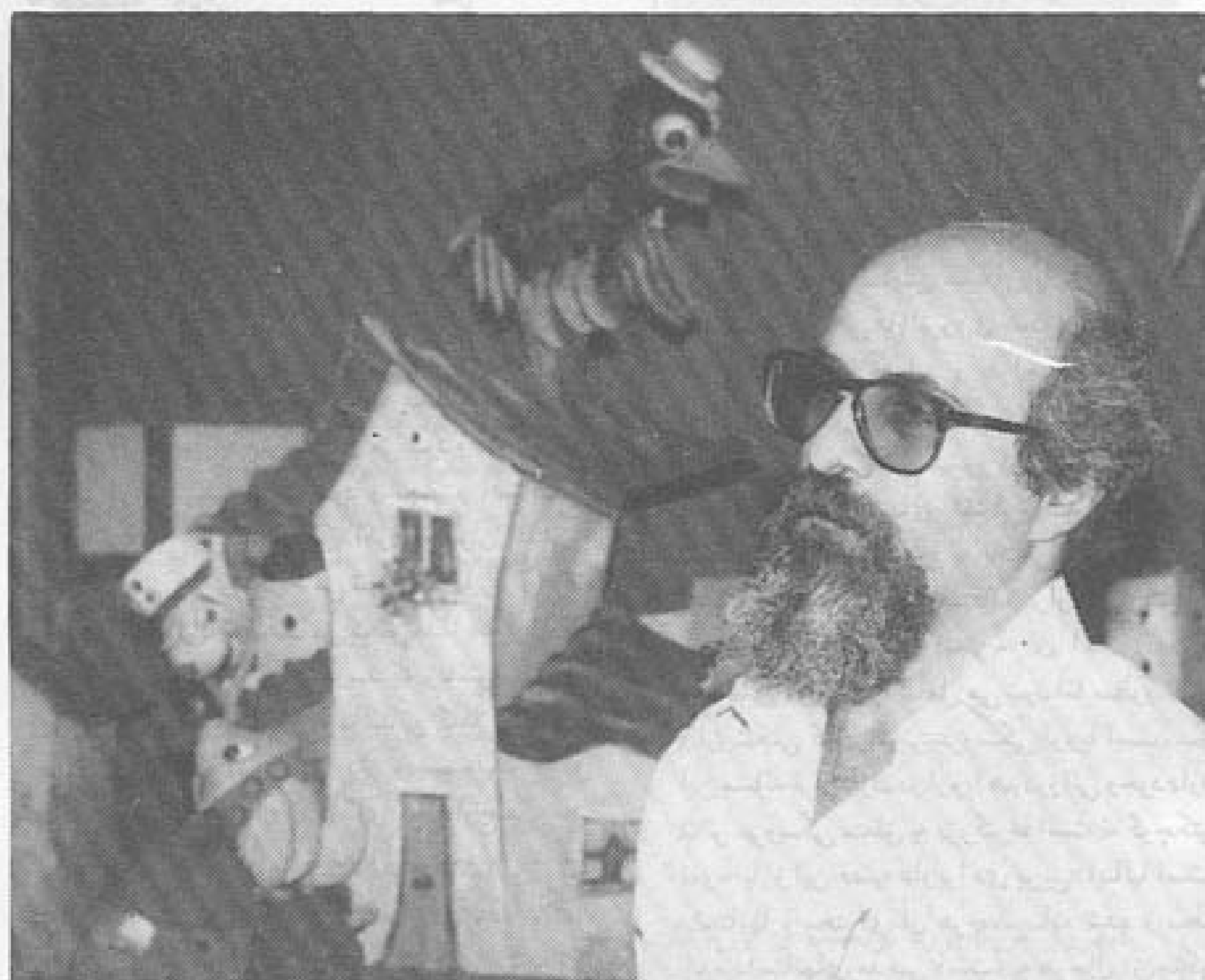
اگر ما قرن هجدهم را یکی از نقاط عطف چنین تحولی بدانیم، بعددرهیچ دوره‌ای به چنین نقطهٔ مشابهی نمی‌رسیم و امروز می توانیم بگوئیم که نمایش عروسکی در ابتدای راهش قرار دارد.

□ از چه زمانی برای اولین بار شاهد تئاتر عروسکی در ایران هستیم؟ شما اشاره کردید که در زمان سلجوقیان این مورد دیده شده و بعد از دوران صفویه و زندیه حرکات قابل اعتنائی وجود داشته است. می توانید تاریخ مختصری از نمایش عروسکی در ایران را بیان کنید؟

■ به دلیل سوء برداشت ازمعنی تئاتر عروسکی، وقتی که مردم ایران به پیشواز اسلام می‌روند، با میل و رغبت تام و تمام هرگونه آئین وهرگونه رسم شبه بت پرستی را کنار می گذارند. طبعاً هنرهای نمایشی به لحاظ رگه‌های غیر قابل قبولی که از نظر روحانیون داشته کنار گذاشته می شود. به هرحال اشاراتی داریم که ترکان سلجوقی وقتی به حکومت می‌رسند در دربارشان نمایش سایه‌ای دیده می شود و در نمایش سایه‌ای شان رگه هایی از عشق و تغزل عاشقانه وجود داشته و بعدها این ارتباط بریده می شود و ما تنها نشانه های پراکنده‌ای داریم تا می‌رسیم به دوران زندیه.

در عهد زندیه به لحاظ گزارش دقیقی که «خوچکو»ی مستشرق فرنگی به ما ارائه می‌دهد متوجه می شویم که «پهلوان کچل» دارای مضامین طنز آمیز اجتماعی بوده و ارتجاع زمان خودش را دست می انداخته وریاکاری را به مسخره می گرفته و به روش شیرین وقابل توجهی افشای راز می کرده است. تازه این داستان بسیار ضعیف است اما اشارات، ضرب المثلها و متلکهای جاندار و شیرینی دارد. با تاسف تمام می توان گفت محتوا ضعیف است، ساختمان ضعیف است، اما تعدد شیوه را داریم. همین تعدد شیوه نشانگر این است که درایران حداقل یك نمونهٔ تاریخی قابل تأمل داشته‌ایم. «پهلوان کچل» را داشته‌ایم که هم به صورت دستکشی بوده و هم به صورت انگشتی. «جی جی وی جی» نام دیگر «پهلوان کچل» است. «بی بی جان» کردستان انگشتی بوده، خیمه شب بازی یا «شاه سلیم بازی» نخی بوده است. در موزه هنرهای عروسکی مسکو سه عروسك «شمر»، «عباس» و «درویش» وجود دارند که متعلق به مراسم تعزیه در دوران صفویه هستند. اینها قدیمی‌ترین عروسکهای میله ای دنیا نامگذاری شده‌اند. به هر حال نمایشهای انفرادی مثل «تکوم تکوم» هم داریم که در آنها از عروسك استفاده می شده است.

در دوران قاجار چون یك حرکت سخیف وجود دارد، هنرها نیز مثل بسیاری چیزهای دیگر به ابتذال کشیده می شود، همه چیز میل به شهوت و زشتی پیدا می کند. حکومت قاجاریه در دورانهای اخیر اوج فساد اخلاقی درباری بود. هنرها هم در این ایام به سوی سطحی بودن و به هرز رفتن و به شوخ طبعی «قاجار پسند» میل می کنند و نمایش عروسکی هم به طریق اولی دارای این امکانات بوده که آلت فعل این نوع سلیقه بشود چون در دنیای عروسکها می شود همه چیز



■ در موزه هنرهای عروسکی مسکو سه عروسك «شمر»، «عباس» و «درویش» وجود دارند که متعلق به مراسم تعزیه در دوران صفویه هستند.

■ به دلیل فساد تاریخی نمایش عروسکی، روشنفکر از این رشته هنری دور شد.

■ تئاتر عروسکی به ندرت در خدمت حرکتهای روشنفکرانه قرار گرفته و بیشتر در بستر سنتها و آیینها قرار داشته است.

■ ما در تئاتر عروسکی به نقطه‌ای رسیده‌ایم که باید سمینارهای مختلفی تشکیل شود که در مورد توسعه کمی و کیفی آن بحث و تبادل نظر شود.

را به راحتی دست انداخت. فحش دادن عروسکها به همدیگر مجاز تلقی می شده و ارتباطهای جنسی حتی به عنوان نمونه شب زفاف دیو و مبارک را در خیمه شب بازی داریم که حقیقتاً هرچند ممکن است تماشاگر را فرضاً از خنده روده بر کند اما صحنه‌های مستهجنی است که در هیچ تئاتر عروسکی دنیا مانند آنها وجود ندارد. بنابراین رشد نمایش عروسکی در دوران قاجاریه در حقیقت یك رشد معکوس است یعنی توسعه پیدا می کند، از تعداد زیادی عروسك سود می جوید، شکوه ظاهری و انواع متعدد و اسباب و آلات بسیار دارد، صحنه‌های زیبای تیرباران و حمل ارابه به وسیله موش زنده دارد، مطرح هست ولی فاسد است. به همین دلیل روشنفکر را از خود دور می کند. و اما دورهٔ پهلوی. در دوران پهلوی گرایش به غرب وجود دارد و این شاید ویژگی عمده اش این بود که نمایش این نوع کارها در شهرها تقریباً کنار گذاشته شد و نمایش عروسکی بدان شکل ـ که صحبتش شد ـ وارد روستاها و نقاطی که از انظار حکومت دور بود، شد و به اجرا درآمد و چاشنی مجالس مردانه برای آزاد خندیدن و آزادانه لذت بردن منفی شد و اما روشنفکران جامعه دوران قبل از انقلاب اعتنایی به این قضیه نداشتند که شاید بتوانند در درون همین ساختمان عروسکی تحولی ایجاد بکنند. حداقل از مضامینی مردم پسند اما زیباتر استفاده کنند، بنابراین در سال ۱۳۴۶ که می توان از ایجاد یك گروه ملی و تاسیس تالار سنگلج فعلی نام برد، گروههای روشنفکری اعتنایی به این نوع پدیده‌های عامیانه نکردند و تنها از سوی کسانی مثل «بهرام بیضایی»، «عباس جوانمرد»، «علی نصیریان» و... به شکلهای نمایش سنتی و کمی نمایش عروسکی توجه می شود. خود من از سال ۱۳۴۸ سعی کردم علل این انقطاع را در نمایش عروسکی خودمان کشف کنم. به هر حال به جوابهای مشخصی رسیدیم که نتیجه‌اش این است که ما در دوران گذشته نمایش عروسکی داشتیم، اما هیچوقت نمایش والایی نبوده، هیچوقت هم طراز نمایش پیچیده و برتفصیل و بر راز و رمز «بونداگو» نبوده، هیچوقت در خدمت دین قرار نگرفته آنطور که نمایش سایه‌ای هند یا «وایان کولیت» قرار گرفت. هیچوقت عناصر اجرایی آن از افراد شایسته و صاحب نام و متعهد یا روشنفکران جامعه نبودند. مثالی بزنم که در فرهنگ «وایان کولیت» نقال یا بازی دهندهٔ عروسکها و گوینده، مرشد و حتی مجتهد دینی محسوب می شود و حتی در آئین عزا و شادمانی عروسکهایش را به نمایش درمی‌آورد. شاگردانی را که می گیرد تا تعلیم بدهد باید سالها تعلیم ببینند که چه‌طور داستان را روایت کنند. چه‌طور از دست چپ و راست استفاده بکنند. چطور خیر و شر را وارد صحنه بکنند و این دو را به جنگ وادار کنند. چه مفاهیم ازلی، ابدی را از طریق این به اطلاع تماشاگران برسانند و قس علیهذا. وقتی که این شاگرد به نقطه‌ای می‌رسد که اذن اجرای «وایان کولیت» را پیدا بکند. مرشد با عسل روی زبان او یك کلمه رمزآمیز را به نام «اونگ» می نویسد. یعنی تو از این لحظه آزادی زبانت را در خدمت تئاتر عروسکی قرار بدهی و در راه ارشاد و هدایت مردم به کار بندی. ما در فرهنگ نمایشی خودمان متأسفانه به روشهای کاملاً مطلوبی این سنت را پیاده نکرده ایم و هرچه پیشتر می آمدیم، امکان تخریب و خسارت بیشتر می شده و امروز در واقع پوستهٔ ظاهری این نمایش باقی مانده است.

□ در نمایشهای عروسکی که در دنیا انجام می شود معمولاً در آن واحد از چند تکنیك استفاده می شود؟

■ به صورت متداول که نگاه کنیم، مرسوم این است که بیشتر از یك شیوه را انتخاب نمی کنند. یا میله‌ای یا نخی، یا دستکشی. بنابراین تلفیق شیوه های مختلف به دلیل این که صحنه های مختلفی را لازم دارد، کمتر از سوی کارگردانها مورد استفاده قرار می گیرد. ما در «سفر سبز در سبز» به لحاظ این که چاره‌ای جز این نبود و پیدا کردن راه حل برای تئاتر عروسکی، امتیاز کار؛ کارگردان به حساب می آید. من فکر می کنم که ما نمی توانیم بگوئیم محدودیتی از این لحاظ وجود دارد. خیلی از کارگردانان را داریم که می گوئیم تخصصشان در «نخی» است و یا تبحرشان در «میله‌ای» است. یعنی یا علاقه نداشتند و یا توانائی نداشتند که به شیوه‌ای غیر از ان که کار کرده بودند نزدیك شوند. تصور می کنم تلفیق اینها با همدیگر به وسعت زبان نمایش کمك می کند. در صحنه‌ای از نمایش «سفر سبز در سبز» ملاحظه می کنید که عروسك غول پیکر دیو در مقابل عروسك میله‌ای امیر قرارگرفته و عروسکهای نخی بچه دیوها و عروسکهای سایه‌ای و تیر و شمشیر و سایهٔ اینها یك صحنهٔ جنگ را تداعی می کنند. این هم از نظر پرسپکتیو یك میدان رزم وسیع را بلافاصله در ذهن متبادر می کند و هم زبان کاری، و وسیع نمایش را به تماشاگر نشان می‌دهد، اما صرف این که آدمی تکنیکها را به خاطر تکنیکها به کار بگیرد، غلط است. ما از نظر میزانسن تئاتر عروسکی موظفیم و درست تر این است که شیوه هایی که به طمانینه حرکت می کند و رومانتیك باید باشد، از «نخی» استفاده شود و در شیوه‌هایی که به تحرك فوق العاده نیازمندند از دستکشی استفاده شود و در شیوه هایی که میانگین این دو هستند و کمی شبه واقعی‌تر باشند از میله‌ای استفاده گردد. اما من در نمایش اخیرم تمام این فرمولها را درهم ریختم. در واقع عروسکهای نخی مادی به هیچ وجه حرکاتشان با طمأنینه نیست. در واقع دیو تمام صحنهٔ دوازده متری را طی می کند و در یك صحنهٔ نبرد هیجان‌انگیز (نبرد امیر و دیو) این عروسك به کار گرفته می‌شود و من تصور می کنم هیچ عروسك میله‌ای دیگری نمی‌توانست جایگزین بشود اما تلفیق همه امکانات آنها را به خدمت گرفتم.

□ شما با نمایش «سفرسبز درسبز» درایران زبان جدیدی یعنی شاید نوعی زبان عرفانی را در نمایش عروسکی به کار گرفتید. آیا تابه حال کارگردان دیگری هم درایران وارد این مقوله شده است؟

■ فکر می کنم خیر. منتهی این قضاوت به عهدهٔ تماشاگران و صاحب نظران است. البته پیش از این خود من بودم که نمایش عروسکی سایه‌ای را به مردم ایران معرفی کردم که عنایت خاصی به آن شد و ماهها این نمایش روی صحنه بود. و به وسیلهٔ برنامه‌های مختلف رادیویی و تلویزیونی معرفی شد و خوشبختانه دریك سفر داخلی که به اصفهان داشتیم درآبانماه ۶۸ فوق العاده مورد توجه واقع شد که درآن زمان دو یا سه و درروزهای آخر چهار اجرا داشتیم و این نشان دهندهٔ آن است که مردم تشنهٔ کار هستند. درمیزانسن کارآگاه ۲ هم این طور کارکردم. تلفیق عروسك میله‌ای وسایه‌ای وجود داشت و به لحاظ نوبودن مضمون واستفاده از عناصر نمایش ویژهٔ آن هم ماهها روی صحنه بود. یا در «بابابزرگ وترب» یا دربقیه من سعی می کردم این گسترهٔ زبان عروسکی را معرفی کنم. به هرحال تصورم اینست که «نه!» نمایش عروسکی عارفانه‌ای نه درایران و نه در هیچ کجای دیگر جهان نداشته‌ایم. امروز درتئاتر عروسکی دنیا تکرار مکررات، معمول ومرسوم است و نویسنده ها چیزی ندارند یا بهتر بگوئیم اصلاً نویسندهٔ مخصوص تئاتر عروسکی وجود ندارد...

تئاتر عروسکی را که نگاه می کنیم یا «پینوکیو» روی صحنه است یا «سیندرلا» و امثالهم، بنابراین مضمون عارفانه‌ای که درسفر سبز درسبز به کار رفته تابه حال سابقه نداشته است.

□ چند کارگردان تئاتر عروسکی درایران وجود دارد؟

■ در این رابطه افرادی وجود دارند که دارای توان و قابلیت کار هستند. مثلاً می شود از آقایان دادشکر، سمیعی، حمید عبدالملکی و خانم مرضیه برومند نام برد که کارهای قابل توجهی دراین زمینه ارائه دادند واینها نشان می‌دهد که اگر ما زمینه وامکانات لازم را فراهم کنیم، این کارگردانها درصحنه‌های بین‌المللی هم خواهند درخشید، اما چندان بهائی به فکر نوعروسکی داده نمی شود.

□ چرا؟

■ برای اینکه بسیاری از دست اندرکاران و تصمیم گیران، از امکانات بالقوهٔ تئاتر عروسکی بی خبرند. وقتی که شما فکر نویی را مطرح می کنید اگر فکر و محتوا مورد قبول واقع بشود برای این که بتوانید برآورد مد نظر شما را انجام بدهند مجبور به تخفیفهای کلی دراندیشه‌تان هستید. یعنی مجبورید تمام ذهن وایمازهای ناب ذهنتان را بتراشید و بروید توی همان محدوده‌ای که فیلمبردار تلویزیون امکانش را دارد و کارگردان فنی توان اجرایش را دارد وگروه دکور همینطور وقس علیهذا. پس شما وقتی می‌خواهید برنامه‌ای را در تلویزیون اجرا کنید چون بخش عمدهٔ عواملش دراختیار شما نیست، مجبور به تبعیت هستید ووقتی مجبور به تبعیت شدید دیگر کارگردان نیستید ودیگر خلاق نیستید دیگر فردی هستید که یك قرارداد را امضاء کرده‌اید که مجبورید بخاطر حیثیت خودتان یا به خاطر نیازمالی تان تا آخر قضیه پیش بروید ونتیجه این که من تا امروز از خانم مرضیه برومند، از آقای کامبیز صمیمی، حسن دادشکر و یا حمید عبدالملکی کسانی که کار مجموعه‌ای تلویزیونی می کنند نشنیده‌ام که بگویند ما این فکر ناب خلاقه را داشتیم وباراحتی خیال نه به صورت آرمانی‌اش بلکه به صورت واقعی‌اش می‌خواستیم پیاده کنیم و دچار اشکال نشدیم. توجه فرمودید. بنابراین من تصور می کنم که این احتیاج به نوعی بحث سمیناری دارد. یعنی مادر تئاتر عروسکی الان به نقطه‌ای رسیده ایم که باید سمینارهای مختلفی تشکیل شود که در مورد توسعهٔ کمی وکیفی آن بحث وتبادل نظر بشود ونیز پیرامون شکستن بعضی از فرمولها وقواعد ضد خلاقه‌ای که در تلویزیون و در تئاتر عروسکی مرسوم است؟!...

□ سپاسگزاریم.



●رمان و داستان در دیدگاه آلبرممی*

ادبیات: عمل و مهارت در مکاشفه

■ ترجمهٔ سیروس سعیدی

آلبر ممی، نویسنده و جامعه‌شناس تونسی فرانسوی زبان معاصر، آثار ادبی و سیاسی متعددی را به رشتهٔ تحریر درآورده است. تألیفات او در زمینهٔ جامعه‌شناسی سیاسی، نظیر چهرهٔ استعمارگر، چهرهٔ استعمارزده، سیمای یهود، انسان تحت سلطه و .... از اهمیت برخوردارند.

در این مصاحبه که چند سال پیش توسط ویکتور مالکا، نویسندهٔ مراکشی، به عمل آمده، ممی عقاید خود را دربارهٔ ادبیات و حرفهٔ نویسندگی تشریح کرده است.

■ مالکا:... اگر موافق باشید امروز دربارهٔ ادبیات به معنای اخص کلمه صحبت می کنیم... دربارهٔ اینکه مفهوم ادبیات از نظر شما چیست، چطور کار می کنید و مسائلی از این قبیل.

ممی: تا حالا هم دربارهٔ ادبیات صحبت می کردیم! برای یک نویسنده، کار «نوشتن» تدریجاً چنان اهمیتی پیدا می کند و طوری با زندگی روزمرهٔ او به هم می آمیزد که در هر موردی هم که با او صحبت کنید، ادبیات جزء لاینفك آن خواهد بود... چون ادبیات در واقع یك نوع تلقی خاص از آدمها، پدیده ها و حوادث است... یك نوع بودن است... اگر آثار نویسنده ای را از این دیدگاه مطالعه کنیم، تقریباً همیشه به مفهوم ادبیات از نظر او پی خواهیم برد... عجیب آن است که این چیزها را از هر نویسنده ای می پرسند: «چرا می نویسید؟ چطور می نویسید؟ و غیره» ولی این بیشتر یك بازی است، نوعی کنجکاوی رایج نسبت به شغلی است که من حیث المجموع عجیب است... به هر حال، من می توانم به شما پاسخ بدهم که قصه گفتن را دوست دارم و آدمهایی هم وجود دارند که از گوش دادن به قصه ها خوششان می آید. به نظر من این پاسخی کافی برای سئوال شماست... ولی امروزه مردم پیچیده تر از گذشته حرف می زنند: حالا آدم باید شرح بدهد که چرا قصه گفتن را دوست دارد... مثلا بگوید: «چون ذهن ناخودآگاه من چنین تمایلی دارد» یا اینکه «چون وظیفهٔ اجتماعی و تاریخی من چنین ایجاب می کند»... آدم مجبور است از یکسو دربارهٔ پایه های بنا و از سوی دیگر در مورد پایگاه اجتماعی صاحب و مستأجر آن توضیح بدهد.

مالکا: به نظر شما این کار بیهوده است؟

ممی: خیر، نه عبث است، نه بیهوده... فقط ضروری نیست و یا اینکه مهمترین مسأله نیست... منظورم برای یك نویسنده است... برای یك نویسنده نه هدفِ اثر ادبی بلکه خود اثر مهم است، یعنی نفس روایت کردن... مثلا امروزه خیلی به شکل ظاهری بنا توجه نشان داده می شود، کاری که آن را به نظرم ساختارگرایی یا زبان شناسی می نامند ولی این احتمالاً نشانهٔ آن است که امروزه، موقتاً کسی به داستان گفتن علاقه ندارد... با این وصف، این چیزها برای درك پدیدهٔ ادبیات بی فایده نیست ولی انسان برای این منظور ـ یا صرفاً برای این منظور ـ دست به قلم نمی برد.

مالکا: بنابراین شما نظریهٔ ادبی خاصی ندارید؟

ممی: من دربارهٔ حرفهٔ خودم و نحوهٔ انجام آن و دربارهٔ سرسختی ام در کار نوشتن علی‌رغم شرایط مکانی و زمانی، خیلی فکر کرده ام... ولی این چیزها به شیوهٔ کار من و نیازی که به نوشتن دارم، ربط پیدا نمی کند. خلاصه اینکه در ادبیات نظریه به درد نمی خورد. مالرو در این مورد حرف بسیار جالبی زده که نشانهٔ روشن بینی اوست؛ مضمون حرف او تقریباً این است که نظریه ها از ادا و اصول ادبی ناشی می شوند... البته من تا این حد پیش نمی روم ـ گرچه غالباً این حرف صحت دارد ـ ولی معتقدم که نظریه تنها پس از خلق اثر ادبی می تواند سودمند واقع شود و برای درك و طبقه بندی آثار یا نویسندگان بر حسب قرابتهای آنان، مورد استفاده قرار بگیرد. پیش از خلق اثر، نظریهٔ ادبی چیزی موهوم و حتی خطرناك است.

مالکا: چرا خطرناك؟

ممی: چون ادبیات یك ابداع نظری و یا مجموعه ای از مفاهیم نیست، نوعی عمل و مهارت است، مهارتی که در آن مکاشفه و یا به قول معروف «غریزه» ـ یعنی کلاً آزادی دست و ذهن ناخودآگاه ـ باید بزرگترین نقش ممکن را در آن ایفا کند... کار من این نیست که در برابر نظریه های قدیمی نظریهٔ تازه ای مطرح کنم؛ این حرف عاقلانه ای است که نویسندگان بارها و بارها به طرق مختلف گفته اند... وقتی می شنوم که نویسندگان جوان با خودنمایی می گویند که «برای پیشبرد فلان نظریه کار می کنند»، خنده ام می گیرد... این اشخاص لااقل نقش نویسنده به معنای اخص کلمه را با نقش متخصص اثر ادبی، یعنی با نقش جامعه شناس، روان شناس یا زبان شناس یکی می گیرند...

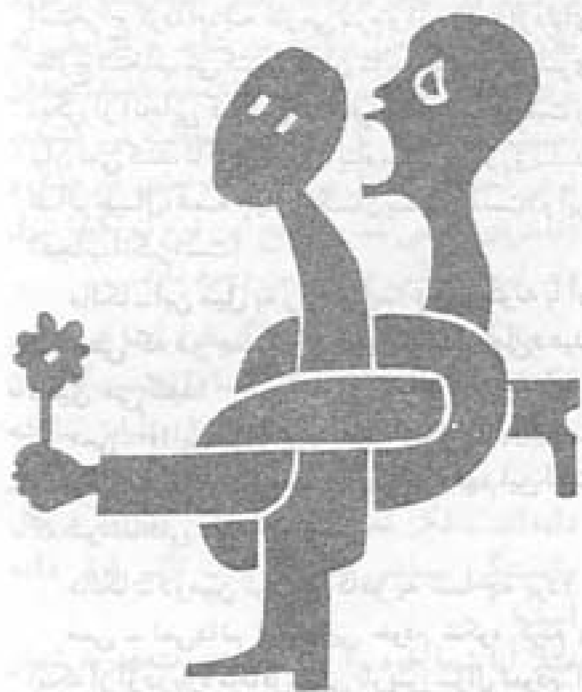
مالکا: می توان هر دو نقش را ایفا نمود؟

ممی: بله می توان... اتفاقاً کار خود من همین است! ولی نمی توان هر دو نقش را با یکدیگر مخلوط کرد. وقتی انسان نظریهٔ ادبی می پردازد، باید بداند که اثر ادبی ایجاد نمی کند بلکه صرفاً «درباره» ادبیات

*** در یک اثر ادبی افکار چندان بدیعی وجود ندارد؛ شما هر رمانی را که دوست دارید با یک رسالهٔ فلسفی مقایسه کنید؛ در یک کتاب فلسفه، حتی یک کتاب کوچک، افکار بیشماری وجود دارد، حال آن که در یک رمان بیش از چند فکر ـ گاه یک یا دو فکر ـ وجود ندارد.**

*** ادبیات یک ابداع نظری و یا مجموعه‌ای از مفاهیم نیست؛ نوعی عمل و مهارت است، مهارتی که مکاشفه و یا به قول معروف «غریزه» ـ یعنی کلاً آزادی دست و ذهن ناخودآگاه ـ باید بزرگترین نقش ممکن را در آن ایفا کند.**

*** وقتی انسان نظریهٔ ادبی می‌پردازد، باید بداند که اثر ادبی ایجاد نمی کند بلکه صرفاً «دربارهٔ ادبیات» حرف می‌زند.**



حرف می زند.

مالکا: گویا شما بیشتر بـه شیوهٔ نـوشتن توجـه دارید تا به ماهیت اثر ادبی؟

ممی: بله، یقیناً چنین است؛ بـا این وجـود، حتی مسائل مربوط به روش نیز بیشتر در قلمرو صلاحیت منتقد و یا نظریه پرداز ادبی قرار دارد... زمانی بود کـه من تقریباً از هر نویسنده ای می پرسیدم که «شما چطور کار می کنید؟» اولین باری که آلبر کامو را دیدم...

مالکا: کامو را خوب می شناختید؟

ممی: نـه زیاد. منظورم این نیست که بـا او روابط خوبی نداشتم، اصولاً به محافل ادبی زیاد رفت و آمد نمی کردم... نخستین باری که کامو را دیدم، زمانی بود کـه او در اوج شهرت قـرار داشت و برای مـا جوانـان شمال آفریقایی یك سرمشق بود... کـامو یـك شمال آفـریقایی بـود که آثـارش شهرت جهـانی پیدا کـرده بودند... در آن موقع من تازه «مجسمهٔ نمکی» را منتشر کـرده بودم. یـك روز به او تلفن کـردم ووقت ملاقـات خواستم. کامـو هم با کمـال میل وقتی را معین کـرد... کامو چهرهٔ بسیار گیرایی داشت، گرچه وقتی از نـزدیك او را دیدم، کمی سرخورده شدم؛ همه می گفتند که کامو بسیار زیباست... ولی به نظر من صورت او بیش از حد درازو دهـانش بیش از حد بـزرگ بود... امـا چشمـان بـاروح و هـوشمنـد او، خصـوصـاً استقبـال گرم و صمیمیت فـوریش، همهٔ نقـایصی را کـه گفتم جبـران می کرد... البته این خصوصیات در آن مـوقع بـرای من، به عنوان کسی کـه از یك کشـور ساحـل مدیتـرانه بـه فرانسه آمده بود، چندان تازگی نـداشت... ولی بعدهـا که به ادا و اصـول، مهربـانی تصنعی و نزاکت ظـاهری پاریسی ها پی بـردم (و این شایـد عیب همهٔ شهـرهای بزرگ دنیا باشد، چون در نیویورك وضع از این هم بدتر است).

مالکا: در این نخستین ملاقات بـا کامـو در چه مورد صحبت کردید؟ دربارهٔ آفریقای شمالی؟

ممی: درست یـادم نیست.. حدود دو سـاعت با هم در مؤسسهٔ گالیمار صحبت کـردیم. یادم هست کـه از او پـرسیدم کـه آیا بـاید آخرِ «مجسمهٔ نمکی» را تغییر داد؟ کامو جواب داد:

ـ «آیا پیش از نوشتن، در مورد آن فکر کرده اید؟»

ـ «یقیناً».

ـ «در این صورت آن را تغییر ندهید».

البتـه من قصد نـداشتم آن را تغییر بـدهم ولی این حـرف کـامـو مرا کـاملاً خـوشنود سـاخت. بعـدا از او خواهش کردم که مقدمه ای برای چاپ جدید کتاب من بنویسد. کامو هم بدون آنکه نیازی به اصرار باشـد و با گشاده رویی‌ای که سخت بـرایم خوشـایند بـود، آن را پذیرفت؛ بعداً وقتی مقدمهٔ او را خواندم، به لـطف او پی بردم.

مالکا: آیا مقدمهٔ او مورد پسندتان واقع شد؟

ممی: بله، این مقدمه نمـونهٔ خـوبی از نوشتـه‌های کاموست؛ ولی خواندن آن ابتدا مرا کمی ناراحت کرد.

مالکا: چرا؟

ممی: راستش را بخـواهیـد کـامـو مثـل سـایـر نویسندگانی که برای کتاب دیگران مقدمه می نویسند، از آن فرصت برای بحث دربـارهٔ موضـوعات مشتـرك استفاده کرده و کتاب مرا به میل خود تعبیر کرده است: به یك معنی، مجسمهٔ نمکی به نظر او شرح سـرگشتگی یك باسیاه[۲] است. در آن زمان من این سـرگشتگی را خـوب احسـاس نمی کـردم و آن را بعـداً، وقتی کـه پـاسیاهـان را شناختم، درك کـردم. و بالاخـره همـان سئوال محتـوم را از او پـرسیدم: شمـا چـطور کـار می کنید؟ کامو در پاسخ دو توصیه به من کـرد: نخستین توصیهٔ او که ظاهـراً هیچ ربـطی به یـك روش مشخص نـداشت و خود او نیز آن را احتمالاً از یـك نویسنـدهٔ بزرگتر از خود آموخته بود، چنین بود: «هر روز بـاید در سـاعت معینی پشت میز کـار خـود نشست»... این در واقع بهترین توصیه ای است که من تا به حال شنیـده ام و آن را چنین تعبیـر می کنم: هیـچ روش مشخـصی برای کار ادبی وجود ندارد، انسان نمی تواند قوهٔ خلاقه یا ضمیر ناخودآگاه خود را به طور ارادی هدایت کند... تنها کاری که می توان کرد این است که بهترین شرایط ممکن را برای آنها فراهم بیاوریم، آنها را بطلبیم و بـه انتـظارشان بنشینیم... مهم این است کـه انسان تنبـل نباشد و خود را در اختیار آنها قرار دهد.

مالکا: خود شما این طور کار می کنید؟

ممی: بله، تقریباً از بیست سال پیش به این طـرف، هر روز به همین ترتیب... دومین درسی که از این اصل ظـاهراً سـاده می توان آمـوخت آن است کـه تقلیـد از دیگـران کـامـلاً بیفـایـده و حتی مضـرّ است، چـرا کـه «روش»، در واقع خود انسـان است... این حتی در مورد ساعت و محل کار نیز صـدق می کند: اگر نـویسنده ای روز یا شب کار می کند، به این خاطر نیست که خودش چنین تصمیم گرفته، به این دلیل است که کـارکردن در آن مـوقع بـه خصـوص بـرای او منـاسب و ضـروری است... من وقتی نوشتن کتابی را شروع می کنم، وقتی جرقه زده می شود...

مالکا: کدام جرقه؟

ممی: درست نمی‌دانم؟... گاه مـدتهـا دربـارهٔ یـك کتاب فکر می کنم ولی ناگهان یك روز احساس می کنم که می توانم آن را بنویسم؛ در این موقع چنان احسـاس اطمینانی به من دست می‌دهـد که گویی ازمـدتها پیش جملات این کتاب در ذهن من بوده و فقط بـایـد به روی کاغذ آورده شوند... این نخستین فـوران در هر جـایی می تواند اتفاق بیفتد، در یك فضای بسته یا در خیـابان، در هوای آزاد و یا در ییـلاق؛ حتی من تصور می کنم کـه اشتغـال ذهن به مســائل دیگـر برای این منـظور مفیـد است، گویی تمرکز فکـری بیش از حد بـاعث می شود کـه این فوران اولیـه، فورانی کـه با سـرعت و نـوعی التهاب بی‌وقفه صـورت می گیرد، بـا دشواری انجـام پـذیرد. تنهـا پس از این فـوران اولیـه است کـه من در اطـاق کارم، بـه دور از روشنایی روز، زیـر نور چـراغ رومیـزی، کاوش ذهن خـود را شروع می کنم... مـدام درون خـود را می کاوم و آنچـه را که بـه دست می آید، روی کاغذ یادداشت می کنم... اینکار بی‌وقفـه معمولاً هنگـام تعطیـلات صـورت می گیـرد و زیـاد بـه طـول نمی انجـامد... در عـرض یك یـا دو ماه اسـاس کتاب نـوشته می شـود، بعـد از آن نـوبت اصـلاح و تکمیـل فرا می‌رسد که گاه زیاد به طول می انجـامد، مثـلا دو یا سه سال...

مالکا: تمام مواد و مصـالح لازم را از ذهن خـود استخراج می کنید؟

ممی: به خودکـاوی اکتفا نمی کنم...دنیـای خارج علاوه بر ظاهر سرگرم کنندهٔ آن، تـوجه مـرا شدیـداً به خود جلب می کند. من عناصری از آن را بـرمی گزینم، ولی آنها را در واقع برای آراستن آنچه که از ذهن خود ◀

استخراج کرده‌ام، به کار می برم و آنچه که از دنیای خارج انتخاب می کنم نیز با آن تناسب دارد... از سوی دیگر، از آنجایی که اینها به هر حال تمام واقعیت را بیان نمی کنند، ناگزیر به رؤیا پناه می برم و در رؤیا، در عالم خیال، همه چیز امکان پذیر است! و این اعجاب انگیز است!

مالکا ـ این میل به رؤیا و ابداع را چگونه با آن سماجتی که در جستجوی حقیقت نشان می‌دهید، تلفیق می‌کنید؟

ممی ـ اه! این دو ربطی به هم ندارند!... یا به عبارت صحیح تر، اینها دو شیوهٔ بیان واقعیتند... مهم این است که سوءتفاهمی رخ ندهد [...]

مالکا ـ دومین توصیهٔ کامو به شما چه بود؟

ممی ـ نمی‌دانم از تنهایی خودم شکوه کردم یا اینکه از او دربارهٔ محافل ادبی پاریس سؤال نمودم. از او پرسیدم که آیا مراوده با محافل مزبور ضرورت دارد؟... کامو قاطعانه پاسخ داد: ـ خیر! کاری است کاملاً بیهوده و یا حتی بدتر: نوعی تشتت فکری خطرناك است. این جواب او مرا متعجب کرد. پاسخ او با رویهٔ من سازگار بود ولی با رویهٔ خود او خیر: پس تکلیف روزنامهٔ کومبا[۴] که کامو سرمقاله نویس آن بوده چه می شود؟ و همچنین نویسندگان تان مدرن[۵] که کامو به داشتن روابط دوستانه با آنها شهرت داشت و کاباره‌های مشهوری مثل لو تابو[۶] و بالاخره اگزیستانسیالیست ها که این همه در مطبوعات راجع به آنها حرف زده می شود؟... کامو به من اطمینان داد که همهٔ آنها بیهوده اند. البته به نظر او کومبا چیز دیگری بود و ربطی به محافل ادبی نداشت. ولی در سایر موارد، به نظر او یك نویسندهٔ واقعی بندرت بیرون غذا می خورد و هیچ وقت در محافل همکاران خود شرکت نمی کند. من هم مشتاق شنیدن چنین حرفی بودم، چون چنین گرایشی از قبل در من وجود داشت...

مالکا ـ ولی گویا دیگر مثل گذشته کاملاً با او هم عقیده نیستید؟

ممی ـ درست نمی‌دانم... بعضی وقتها فکر می کنم که توصیهٔ کامو به من مبیّن آرزوی باطنی تحقق نیافتهٔ خود او بود، چون کامو اهل معاشرت بود. من بعدها هنگام مطالعهٔ داستانی از کامو در این باره مجدداً فکر کردم. در آن داستان، کامو از اینکه نمی تواند تنها باشد، و آرزو می کند که «تنها و همبسته» باشد... در مورد من، عکس این توصیه لازم بود... توصیهٔ او، لااقل از نظر روش و خط‌مشی ادبی، بی‌تردید توصیهٔ بدی بود. تا آنجا که من می‌دانم بیشتر نویسندگان مشهور، لااقل در اوایل کار خود، گروههایی تشکیل می‌دهند...

باور نمی‌کنم که هنرمندان آدمهای ساده‌لوحی باشند. مهارت آنان در اینکه صحبت خود را بر سر زبانها بیندازند، غالباً مرا شرمنده کرده است، به حدی که گاه این سؤال برایم پیش می‌آید که آیا شهرت مکاتب ادبی پاریس ناشی از مهارت تبلیغاتی هنرمندان آن و مرکزیت خاص پاریس نیست: مثلا «جنجال» سورئالیست‌ها را در نظر بگیرید: آیا هدف از آن برهم زدن نظم اجتماعی بود یا جلب نظر خوانندگان؟ امروزه گروههای متعددی خود را دارای رسالت «انقلابی» می‌دانند: منظور آنها، به خلاف تصور، مبارزه انقلابی مستقیم نیست. منظورشان تغییر زبان است: آنها با حمله به زبان که یك نهاد بورژوایی است، در واقع جامعه را مورد حمله قرار می‌دهند: و ضمناً با همین کار به شهرت ادبی می‌رسند و این کارشان اگر نگوییم خیلی منطقی، لااقل بسیار زیرکانه است... و گذشته از هر چیز، در این مورد نیز منطق یا اندیشهٔ حقیقی ـ به آن معنایی که من هنگامی که دانشجوی فلسفه بودم، می فهمیدم ـ در کار نیست. مسأله عبارت است از استعمال روشهای بسیار مؤثر. البته به این کار آنان نمی‌توان ایراد گرفت. درجایی که تبلیغات‌چی‌ها و کارشناسان روابط عمومی همین کار را برای فروش فلان پودر لباسشویی یا فلان اتومبیل سواری می کنند، چه دلیلی دارد که نویسندگان از آن احتراز کنند؟ آنان نیز همین روشها را، آن هم با آگاهی کامل به کار می برند. به همین دلیل هم آدمهایی مثل رب‌گریه یا سولر[۷] همیشه به نظرم افرادی زیرك و کاملا آگاه از روشهای جلب‌توجه مردم رسیده اند؛ البته این بدان معنا نیست که این افراد دغدغه‌های نویسندگان حقیقی را ندارند. من این حرف را یك روز به ناتالی ساروت[۸] که احترام زیادی برایش قائلم، گفتم.

ساروت دربارهٔ رب‌گریه و سایر نویسندگان مکتب رمان جدید سخنان محبت‌آمیزی گفت ولی از حرفهایش معلوم بود که تقریباً هیچ وجه مشترکی بین آنان وجود ندارد. من از اینکه او اجازه می‌داد تا مردم به افسانهٔ یك مکتب مشترك [مکتب رمان جدید] اعتقاد پیدا کنند، اظهار تعجب کردم. پاسخ او مثل پاسخ پاریسی‌ها بود: «آلن مرد خیلی خوبی است.» ظاهراً ساروت نمی خواست با از بین بردن آن همبستگی نظری موهوم باعث رنجش رب‌گریه شود ولی واقعیت این بود که ساروت مطابق منافع خود عمل می کرد. به عنوان یك نویسندهٔ برجسته، نیاز چندانی به این کار نداشت ولی آیا کسی می توانست او را از این بابت سرزنش کند؟ کار او در واقع نوعی تظاهر ادبی بود و مؤثر هم واقع می شد.

مالکا ـ بالاخره شما از این حرف غلط دفاع می کنید تا چیز دیگری را ثابت کنید و یا اینکه معتقدید که کامو واقعا اشتباه می کرده است؟

ممی ـ فکر می کنم که هر دو... کامو احتمالاً اشتباه



می‌کرد... و یا شاید هم از یك نظر حق داشت و آن اینکه نه تنها هیچ تاکتیکی نمی‌تواند کسی را از قریحه برخوردار سازد، بلکه یك تاکتیك ممکن است قریحهٔ انسان را از بین ببرد و یا اینکه ذهن او را از مسألهٔ اصلی منحرف کند... از این نظر من هنوز هم، علی‌رغم میل خود و علی‌رغم تردیدهایم، بیشتر با کامو هم عقیده هستم تا با دیگران.

مالکا ـ روابط بعدی شما با کامو چگونه بود؟

ممی ـ دفعهٔ آخری که او را دیدم، غمگین و عصبی بود. آن موقع بحران الجزایر به اوج خود رسیده بود. برای ملاقات او به دفتر کارش در مؤسسه گالیمار رفتم و بعد باهم از آنجا بیرون آمدیم؛ مدتی با یکدیگر قدم زدیم... او ضمن انتقاد شدید از روشنفکران فرانسه دائما می گفت: «اینها افکار بچگانه‌ای دارند.» در آن زمان، من عقیدهٔ مشخصی دربارهٔ مسأله مورد بحث نداشتم و فقط به حرفهای کامو گوش می کردم؛ ولی منظور او را به مرور زمان فهمیدم و حق هم تا حدی با او بود. وقتی می‌بینم که این روشنفکران دربارهٔ علم یا سرنوشت بشر، در بارهٔ سیاست یا امور اقتصادی داد سخن می‌دهند و یا اینکه صرفاً به هنرنماییهای عشقی خود فخر می‌فروشند، گاه با شادی و گاه با ناراحتی فکر می کنم که این روشنفکران بیشتر نوجوانانی شگفت انگیز و یا اشخاص بی‌مسئولیتی هستند که عظمت تاریخ کشورشان آنان را تباه کرده و باعث شده که جهانیان چشم به ایشان بدوزند و آنان هم خود را مهم و مطاع احساس کنند...این به آنان جاذبه می بخشد ولی درعین حال، متأسفانه، نوعی اعتماد به نفس بیش از حد، نوعی سخافت و بی مسئولیتی حیرت انگیز به وجود می آورد.

یك بار دیگر هم کامو را هنگام اجرای نمایشنامهٔ سیمون دوبووار دیدم: با سردی به من سلام کرد و من فوراً علت آن را حدس زدم: مدتی پیشتر نوشته‌ای را برای او فرستاده بودم که درآن استعمار را سخت مورد انتقاد قرار داده بودم. از سردی برخورد او ناراحت شدم ولی اصراری نکردم. هنگام نوشتن آن مطلب، من از همان اصلی که هر دو بدان اعتقاد داشتیم، پیروی کرده بودم و آن اصل این بود که نوشتهٔ ما الزاماً نباید خوشایند دیگران واقع شود. به هرحال، من خاطرهٔ خوبی از او دارم.

*** مردم و خوانندگان جدا از اثر ادبی نیستند... آنان ادامهٔ اثر ادبی اند و برای آن ضرورت دارند.**

*** به نظر من رابطهٔ عمیقی بین هنر و اخلاق وجود دارد، بدیهی است که منظور آن توقع فضیحت بار و غیر قابل اغماض سیاستمداران از هنرمندان که مدیحه یا هجونامه بنویسند، نیست.**

*** من برای تبعیت از یك نظریه و یا پیشبرد یك نظریه خاص نمی‌نویسم؛ این به عنوان یك نویسنده برای من کاملاً فاقد اهمیت است.**

مالکا ـ سارتر را هم خوب می شناختید؟

ممی ـ نه. او را هم به اندازهٔ کامو می‌شناختم. درصدد آشنایی بیشتر هم بر نیامدم. البته من در مورد همه همین طور بودم.

مالکا ـ ولی قبلاً به من گفته‌اید که شما را، لااقل برای مدتی، با گروه نویسندگان له تان مدرن مرتبط می‌دانستند..

ممی ـ قبلاً برایتان تعریف کرده‌ام که چطور با وساطت دیگران، مجسمهٔ نمکی برای نخستین بار در له تان مدرن چاپ شد. من بعداً با سارتر آشنا شدم. وقتی به پاریس آمدم، از یك دوست مشترك به نام برنارفرانك خواهش کردم که روزی مرا به دیدن آن مرد بزرگ ببرد... سارتر در نظرم چنان عظیم می نمود که هرگز جرئت نمی کردم شخصاً از او وقت ملاقات بخواهم... فرانك هم بلافاصله گوشی تلفن را برداشت ووقتی برای ملاقات گرفت: من از بیباکی فرانك یا از رفتار بی تکلف سارتر حیرت کردم، شاید هم از هر دو... چون برنار فرانك آدم عجیبی است که می‌تواند به همین صورت به شاه فلان جا یا رئیس جمهور ایالات متحده هم تلفن بزند و آنان هم اگر پای تلفن باشند، چنان از رفتار او غافلگیر خواهند شد که به تقاضایش پاسخ مثبت خواهند داد... اما در مورد سارتر باید اذعان کنم که من هرگز ندیده‌ام که مردی با چنین مقام شامخی، این اندازه متواضع باشد.. او در یك اطاق دانشجویی انباشته از کتاب از من پذیرایی کرد و درحالی که مدام سیگار می کشید، سؤالاتی را مطرح می ساخت و به دقت به پاسخهای من گوش می‌داد، گویی او که سخنانش مسموع و مورد بحث تمام روشنفکران جهان بود، می خواست عقیدهٔ من جوان تازه کار را بداند. ظاهر سارتر، با آن عضلات شل و بی‌حالتش، به نظرم زشت آمد. شبیه پرندهٔ ضعیف الجثه‌ای بود که به حفاظت نیاز دارد. خلاصه اینکه مرا سخت تحت تأثیر قرار داد و بلافاصله نسبت به او احساس محبت کردم، محبتی که بعدها هرگز کاسته نشد، حتی هنگامی که بعضی از کارهای سیاسی نسنجیدهٔ سارتر مرا ناراحت کرد، ولی حتی همین کارهای نسنجیده نیز از روی بزرگواری صورت می گرفت و سارتر از این نظر معرف بسیاری از روشنفکران فرانسه است.

مالکا ـ در این هنگام بود که به گروه تان مدرن پیوستید؟ بنابراین، سارتر را زیاد می دیدید؟

ممی ـ در اوایل بله، ولی بعداً فقط گاه گاه او را می‌دیدم. پس از نخستین ملاقاتمان سارتر از من خواست تا یك شمارهٔ تان مدرن را که به تونس اختصاص داشت، آماده کنم. در آن موقع، تونس تازه خود مختار شده بود و این واقعهٔ مهمی به شمار می‌آمد. آن وقت هنوز صحبت استقلال در میان نبود و هنگامی که من این مسأله را در چهرهٔ استعمار زده[۹] تلویحاً مطرح کردم، جنجالی به پا شد، حتی میان دست چپی‌ها، تکرار می کنم که...

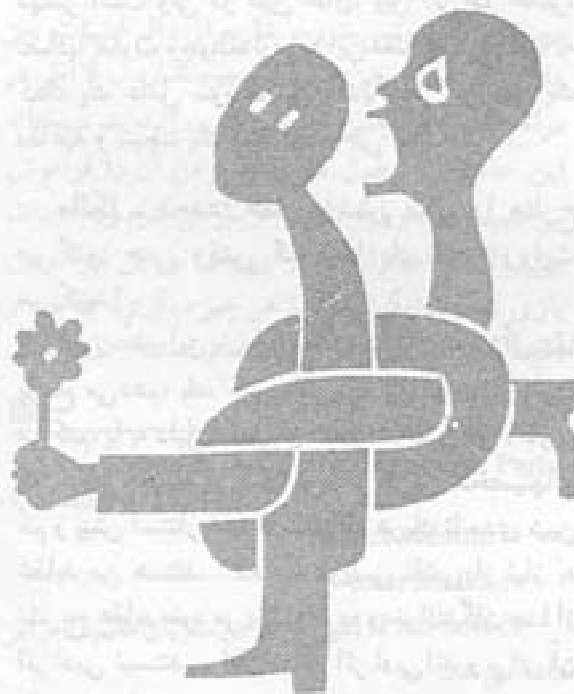
مالکا ـ این شماره هرگز منتشر نشد؟

ممی ـ خیر؛ البته دلیل خاصی هم نداشت؛ تقصیر سارتر نبود... من درآن موقع مشغول تألیف کتابی بودم و فکر می کردم که نباید وقفه‌ای در نوشتن آن روی دهد، شاید هم این فکر بیهوده ای بود... وانگهی خصیصه‌ای در من هست که حتی امروز نیز به دشواری می توانم از آن رهایی پیدا کنم: همین که چیزی را به دست آوردم، دیگر علاقه‌ای نسبت به آن احساس نمی کنم: بعد از اینکه سارتر پیشنهاد کرد که من ترتیب انتشار یك شماره از نشریه را بدهم، نسبت به این کار بی علاقه شدم، درست مثل اینکه آن را قبلاً انجام داده بودم. بعداً وقتی به قصد اقامت دائم به پاریس آمدم، طبیعاً به ملاقات سارتر رفتم و او از من خواست تا در جلسات هیأت تحریریه شرکت کنم؛ من هم مدتی چنین کردم ولی در این مورد نیز زود منصرف شدم...

مالکا ـ چرا؟

ممی ـ دلیل خاصی نداشت... شاید هم به همان دلیل که عرض کردم: این کار هم لطف خود را از دست داد، چرا که برایم امکان پذیر شده بود... و گذشته از این باید اذعان کنم که محیط آنجا برایم مناسب نبود. سارتر را در آنجا تقریباً مثل یك بت می پرستیدند.. گویی جز او کسی وجود نداشت و این تقصیر سارتر یا همکاران او نبود. به نظر من، سارتر، علی رغم میل خود، جوانانی را که در پیرامون او بودند، به معنای واقعی کلمه قربانی کرده است... من این خطر را احساس کردم، همان طور که در موقعیتهای مشابه احساس کرده‌ام...

درچنین مواقعی من پی کار خودم می‌روم، قطع رابطه می کنم؛ بعضی وقتها این کار برایم دشوار است و ناگزیر می‌شوم تا نظرم را با صراحت زننده‌ای بیان کنم ولی به هرحال حس می کنم که باید به هر قیمتی که شده این کار را بکنم...



مالکا ـ آیا هرگز به این فکر کرده‌اید که همکاری کامل با تان مدرن می‌توانست شما را در کار ادبی تان یاری کند؟

ممی ـ باور کنید که حتی یك لحظه هم به این فکر نیفتاده ام.. این را از صمیم قلب می گویم: به هرحال، هیچ یادم نمی آید که به این فکر افتاده باشم... نمی‌دانم چطور برایتان توضیح بدهم:
در واقع مطمئن بودم که نویسنده خواهم شد. اطمینانی که شاید ساده لوحانه اما تزلزل ناپذیر بود. عمیقاً آگاه بودم که حرفی برای گفتن دارم و بدون نیاز به هیچ چیز یا هیچ کس می توانم آن را بگویم.... نه اینکه هیچ وقت دچار تردید نشده باشم، چرا، حتی هنوز هم دچار تردید می شوم، ولی نه در مورد کار اصلی خودم بلکه در مورد فلان کار بخصوص... البته من شاید به شرایطی که برای انتشار کتابهایم می توانستند مفید باشند، چندان اهمیت نداده‌ام... تا حدی هم خجالت می کشیدم، نوعی احساس ابتذال می کردم: یك چنین کار جدی و «فاخر»ی را نمی شد به سطح این نوع زرنگیها تنزل داد. این احساس هنوز درمن وجود دارد.

مالکا ـ به هرحال، حتی اگر خود شما هم به این فکر نیفتاده باشید، نزدیکی شما با نویسندگان تان مدرن، از نظر اجتماعی شما را متمایز ساخته است... مردم شما را دریك گروه فکری خاصی قرار داده‌اند... فکر نمی کنید که این امر به هرحال وابستگی سیاسی شما را تحت تأثیر قرار داده است؟
مثلاً آیا شما خود را یك نویسندهٔ متعهد به شمار نمی‌آورید؟

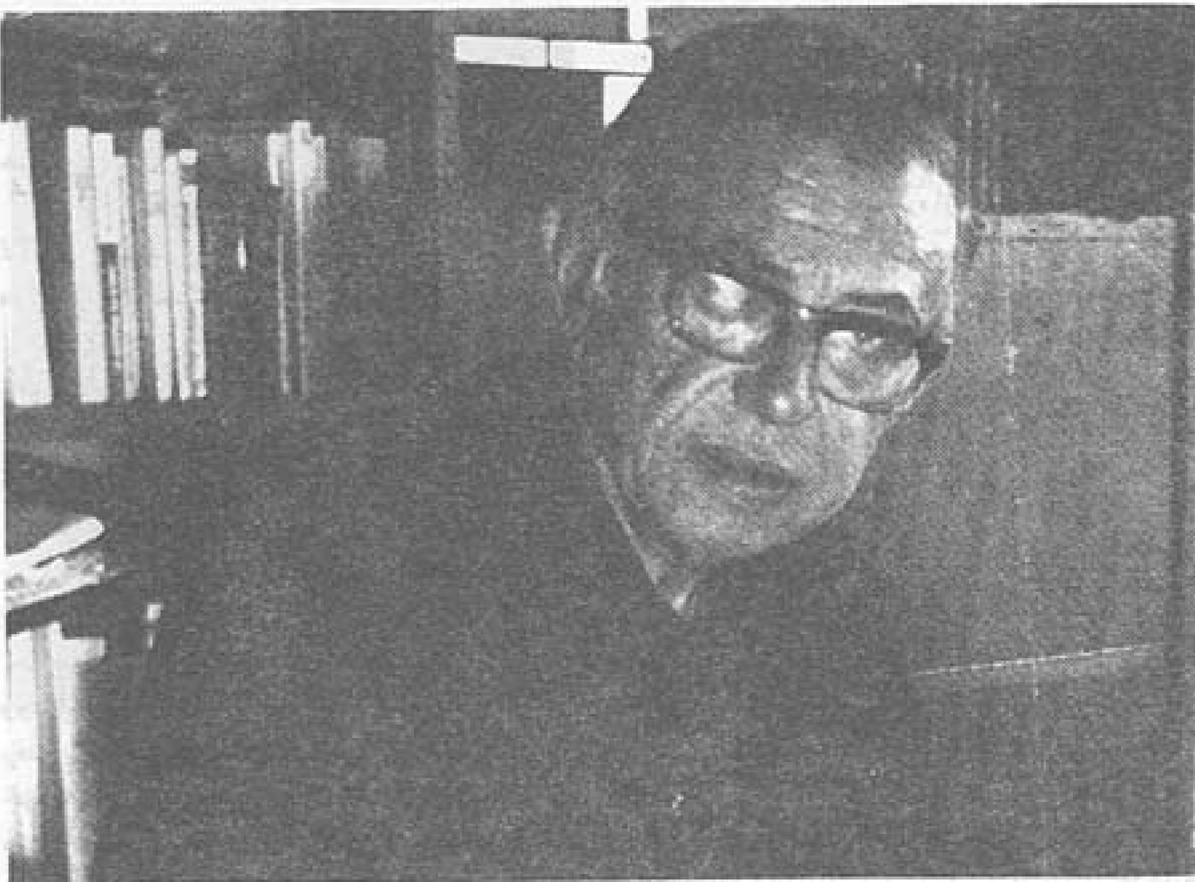
ممی ـ تصوری که از انسان در ذهن دیگران وجود دارد، کاملاً ساخته و پرداختهٔ خود آدم نیست...
درمورد تعهد هم نمی‌دانم که منظور از آن چیست؟ این واژه بسیار مبهمی است که دو یا سه معنی دارد.... اگر تعهد به این معناست که آثار هر نویسنده ای دارای یك بعد اجتماعی و حتی سیاسی است، در این صورت من بی تردید یك نویسندهٔ متعهدم، و یقیناً از نظر سیاسی، از بسیاری از نویسندگان متعهدترم.. یك معنی دیگری هم که به ذهن آدم خطور می کند، این است که تعهد یعنی تصمیم، یعنی ابراز علائق سیاسی از طریق امضای طومار، صدور اعلامیه و یا حتی عضویت در گروههای مختلف... و در این صورت، معلوم نیست که تعهد نویسنده با تعهد یك فرد عادی، با تعهد فلان شهروندی که نظر خود را در بارهٔ مسائل کشورش ابراز می کند، چه فرقی دارد... تعهد خاص نویسنده همان تعهدی است که از شیوهٔ بیان و مفهوم آثار او ناشی می‌شود: من یك نویسندهٔ متعهدم، صرفاً به این جهت که کاملاً به مسائل اجتماعی و تاریخی پرداخته‌ام، یعنی به مسائلی که بخشی از زندگی، حساسیتها و به تعبیری فلسفهٔ من هستند؛ به این معنا، بله من یك نویسندهٔ متعهدم ودر بارهٔ منازعات و مسائلی که من و بسیاری از انسانها با آنها مواجهیم به نوعی گواهی می‌دهم.

مالکا ـ آیا به نظر شما نویسنده، من حیث المجموع رسالت خاصی دارد؟

ممی ـ من نمی توانم وجود چنان رسالتی را کاملاً بپذیرم، چون به نظر من این ادعای بسیار بزرگی است. ولی این نکته را قبول می کنم که شخصاً به گونه ای می‌نویسم و رفتار می کنم که گویی چنین رسالت خاصی وجود دارد.

مالکا ـ چرا آن را ادعای بزرگی می پندارید؟

ممی ـ در این مورد احساسات نسبتاً متناقضی دارم. به نظر من نقش نویسنده بیش از حد بزرگ جلوه داده شده است: چه دلیلی دارد که سارتر، مالرو، آراگون یا مونترلان آگاهتر از دیگران باشند و برای کمك به انسانها در زمینه کشف یك رفتار بهتر و پی بردن به معنای زندگی ـ به فرض آنکه چنین معنایی وجود داشته باشد ـ بیش از دیگران صلاحیت داشته باشند؟... با این وجود (وشاید خود من هم از این نظر پیشداوری می کنم و یا اینکه آرزوی قلبیم چنین است) ◀



گاه فکر می‌کنم که به خلاف دانشمندان که تمام حواسشان به جهان خارج معطوف است، نویسندگان هستند که بیشتر وقت خود را به تفکر در باره زندگی خویش سپری می کنند و قادرند که دیگران را نیز به تفکر وادارند... به هرحال، مردم به آنان چنین می نگرند! این را از نامه‌هایی که به ما می نویسند می توان دریافت....

مالکا ـ به شما زیاد نامه می نویسند؟

ممی ـ بله، تعدادشان کم نیست و من علی‌رغم واهمه‌ای که دارم به همه سوألات جواب می‌دهم... گمان می کنم که باید لااقل درست فکر کنم و عقایدم را بدقت بیان نمایم. اکنون می‌دانم که «همه چیز» را نمی شود گفت؛ خصوصاً به مردم نمی توان همه چیز را گفت.

مالکا ـ چرا می گویید «اکنون»؟

ممی ـ چون فکر می کنم که دراین مورد کمی تغییر عقیده داده ام. قبلا فکر می کردم که همه چیز را به همه کس باید گفت. مردم ازحقیقت، خصوصاً از حقیقت محض،واهمه دارند ونمی توانند آن راتحمل کنند...در عین حال، از دروغگویی یا عوام فریبی بیزارم؛ این رفتار مصلحت‌آمیز را ناشایست می‌دانم و ترجیح می دهم که از آن احتراز کنم... البته مفهوم این رفتار را در سیاستمداران حرفه ای درك می کنم.... این یك چیز وحشتناکی است... نوعی بیان منظور، گفتار آگاهانه و حتی نوعی رازداری جزء لاینفك انجام امور جمعی است. برای یك مرد سیاسی زبان صرفاً وسیله ای برای عمل است؛ ولی برای یك نویسنده چنین نیست. نوشتن یعنی تبعیت از یك فلسفه زیباشناسی، یك فلسفه اخلاقی و همچنین پاسخگویی به یك نیاز فردی و اجتماعی.

مالکا ـ حتی وقتی که قصه‌ای راتعریف می کنید؟

ممی ـ سؤال خوبی کردید... نویسندگی در واقع دو معنی می تواند داشته باشد: یکی تألیف یك اثر تخیلی یا نسبتاً تخیلی و دیگری، انجام کار یك عالم، کار یك روشنفکر.... در مورد اول، هدف اصلی شیفته ساختن خواننده است، ولو با توسل به حیله. این جنبه نمایشی ادبیات است؛ در مورد دوم، هدف متقاعد کردن خواننده است، صرفاً با اتکاء به قدرت حقیقت. تلفیق این دو جنبه، یعنی جنبه نمایشی و جنبه علمی آسان نیست... من این دو جنبه را در نوشته های خودم و سایر نویسندگان، حتی در آثار جدی‌ترین آنان مشاهده می کنم: در آثار سارتر و مالرو یك تلاش بی‌وقفه برای شیفته کردن خواننده وجود دارد، در غیراین صورت اصلاً رمان نویس وجود نخواهد داشت..... با این همه معتقدم که این پیوند وجود دارد و تناقض مورد بحث صرفاً ظاهری است: راه حل این تناقض احتمالاً در دیالکتیك قالب ـ محتوی نهفته است. این یك تفکیك قدیمی است که الان آن را چندان جدی نمی گیرند ولی شما آن را به هر اسمی که دوست دارید، بنامید. ولی به هرحال، معنای آن بسیار ساده است: نویسنده می‌خواهد مسأله‌ای را که برای او بسیار مهم و جدی است وآن را عمیقاً تجربه کرده یا مورد تأمل قرار داده، برای دیگران بیان کند و برای این منظور، یعنی برای متقاعد کردن خواننده باید از هر وسیله ای،حتی حیله و تردستی، استفاده کند. متوجه منظورم هستید؟.. اجازه بفرمایید که منظورم را طور دیگری بیان کنم: کلاً دو انگیزه برای کار کتابت (از این کلمه قلنبه عذر می‌خواهم) وجود دارد: یك انگیزه فردی، یك انگیزه اجتماعی. اگر ازمن بخواهید که منظورم را دقیقتر بیان کنم ومجبورم کنید که از این دو یکی را انتخاب کنم، در آن صورت عرض خواهم کرد که به نظر من انگیزه فردی، یعنی نیاز به بیان عقاید خویش، از آن دیگری مهمتر است ولی در عین حال، بین این دو انگیزه تضادیا تفاوت وجود ندارد، به این معنا که هردو آنها به کمك یك عامل سوم مکمل یکدیگرند: اثر ادبی یك دفاعیه و نتیجتاً یك سند اجتماعی است....

مالکا ـ مجدداً همان پرسش قبلی را مطرح می کنم: حتی وقتی که شما یك قصه روایت می کنید؟

ممی ـ بله، این بار با قاطعیت بیشتری به سؤال شما پاسخ می‌دهم: بله، حتی وقتی که یك داستان روایت می کنم، یا به دلیل استعمال ضمیر شخصی من (کاری که تقریباً همیشه می کنم) و یا از طریق شخصیتهای کم و بیش استتار شده داستان که هریك تاحدی مبین عقاید من هستند... دفاعیه نویسی ناشی از نیاز به تشریح عقاید خود می باشد: مردم و خوانندگان جدا از اثر ادبی نیستند... آنان ادامه اثر ادبی اند و برای آن ضرورت دارند.

مالکا ـ حتی در مورد موسیقی دانان و نقاشان نیز؟

ممی ـ فکر می کنم که به احتمال قوی چنین باشد، گرچه نمی‌توانم آن را ثابت کنم... منتهی این تفاوت وجود دارد که چون آنان افکار خود را با اصوات و رنگها بیان می کنند، نمی شود منظورشان را به روشنی دریافت.....

به همین دلیل هم در مورد نویسندگان، به نظر من رابطهٔ عمیقی بین هنر و اخلاق وجود دارد، بدیهی است که منظور آن توقع فضیحت بار و غیرقابل اغماض سیاستمداران از هنرمندان که مدیحه یا هجونامه بنویسند، نیست... هنر حتی درضداخلاقی‌ترین شکل خود، نوعی اعاده حیثیت است، همیشه گویی هنرمند می گوید: «آیا خطاها، گناهان و اشتباهات من خیلی بزرگند؟ آیا دلایل مخففه‌ای در مورد من وجود ندارد؟»... و قالب اثر هنری نظر خواننده را در این مورد تعیین می کند.

مالکا ـ به این ترتیب، شما یك نظریه ادبی تمام عیار دارید، چیزی که در ابتدای گفتگو آن را ظاهراً خوار می شمردید.

ممی ـ من نگفتم که نظریهٔ ادبی ندارم، گفتم که نظریهٔ ادبی من حاصل مشاهداتی است که تدریجاً در جریان کار خود داشته ام.. در اینجا باز از تجربه به نظریه می‌رسم، نه برعکس. ملاحظه می فرمایید که من حتی در زمینهٔ ادبیات نیز همان نحوهٔ برخورد ـ نمی‌توانم واژهٔ مهم روش رابه کاربرم ـ رادارم...من برای تبعیت ازیك نظریه و یا «پیشبرد یك نظریه خاص» نمی نویسم، این به عنوان یك نویسنده برای من کاملا فاقد اهمیت است؛ من به خاطر نیاز و برای لذت خواننده می نویسم و بعداً در مورد آنچه که می نویسم و امیدوارم که عاری از ارزش نباشد، به تفکر می‌پردازم....

مالکا ـ کلمه لذت را به کار بردید؛ در برداشتی که از ادبیات دارید، لذت چه مقامی دارد؟

ممی ـ خیلی زیاد، خودتان ملاحظه می فرمایید: لذت لازمه و جزء لاینفك اثر ادبی است: اگر لذت نباشد، انسان احساس نمی کند که در برابر یك رویداد ادبی قرار گرفته، زیرا لذت است که بیش از هرچیز دیگر خواننده را مسحور می کند. نویسنده هم لذت می برد و هم اینکه مایهٔ لذت دیگران می شود.

مالکا ـ یعنی در واقع نوعی رابطهٔ عاشقانه وجود دارد؟

ممی ـ این حرف شماست... من حتی به این می اندیشم که آیا این لذتی که نویسنده احساس می کند و آن را به خواننده می چشاند، مهمترین ویژگی فعالیت ادبی نیست؟

مالکا ـ حتی مهمتر از پیام وافکار اثر؟

ممی ـ آه! البته!... به خلاف تصور رایج، در یك اثر

ادبی افکار چندان بدیعی وجود ندارد، شما هر رمانی را که دوست دارید با یك رساله فلسفی مقایسه کنید. در یك کتاب فلسفه، حتی یك کتاب کوچك، افکار بیشماری وجود دارد؛ حال آنکه در یك رمان بیش از چند فکر ـ گاه یك یا دو فکر ـ وجود ندارد... نه، مهمترین مسأله در هنر، انتقال هیجانات است... هنر اساساً عبارت است از هیجان و لذت. این حرف صرفاً یك اصل انتزاعی نیست، نتیجهٔ تجربه است: من قصه گفتن را دوست دارم و از آن لذت می برم و آن لذتی هم که در خوانندهٔ خود برمی انگیزم، به نوبهٔ خود برلذت من می افزاید... قوهٔ تخیل و قریحهٔ داستان نویس را علاقه و شادی خواننده برمی انگیزد... این یك واقعیت بدیهی است... وانگهی اگر خواننده لذت نبرد، نویسنده را بلافاصله تنبیه می کند: دیگر به حرف او که ملال آور است، گوش نمی کند... به همین دلیل است که من با آن داستان نویسان معاصری که عامل لذت را نادیده می گیرند، کلاً مخالفم... نمی دانم آیا می توان از یك چنین چیز مطبوعی صرف نظر کرد. این کار بیشتر به خودآزاری شباهت دارد....

مالکا ـ این همان حرفی است که رولان بارت اخیراً در کتاب جنجال برانگیز خود عنوان کرده است.

ممی ـ از این بابت خوشحالم... گرچه این قضیه هنوز برایم جالب است و مؤید سخافت و بیهودگی این بازی دسته جمعی می باشد، منظور از بازی، کمدی ادبی است: طی سالیان متمادی، دوست من، رولان بارت، به خاطر برداشت خاصی که از ادبیات داشت به شهرت رسید، برداشتی که در آن مسأله لذت اساساً مطرح نیست و حتی تصور هم نشده است؛ نویسندگانی که بارت آنان را معرفی می کند و مورد حمایت قرار می دهد و آنان نیز، به نوبهٔ خود، او را به عنوان پیش کسوت مکتب خود معرفی می کنند، چیزهایی می نویسند که جزء ملال آورترین متون تاریخ ادبیات هستند... زمانی که من گفتم که نقش لذت را نباید از نظر دور داشت....

مالکا ـ قبلاً این حرف را گفته اید؟

ممی ـ بله، البته، از وقتی که به پاریس آمده ام، چند بار این را نوشته ام، مثلاً در رسالهٔ جمعی جامعه شناسی که پرس اونیورسیتر آن را منتشر کرده است: یك فصل این کتاب در مورد جامعه شناسی ادبیات است... می بینید که صحبت از یك کتاب کاملاً جدی است... یك بار هم کلود موریاك در فیگارو لیتر[10] مرا به خاطر اینکه گفته بودم نوشته های فلان نویسنده ملال آور است، مورد سرزنش قرار داد... با لحن تحقیرآمیزی به من ایراد گرفته شد که ادبیات هیچ ربطی به تفریح و سرگرمی ندارد...

بدتر از آن اینکه نوعی ارعاب حکمفرما بود که بسیاری از نویسندگان جوان را ترساند؛ این قبیل نویسندگان خود را ناگزیر از آن می دیدند که به صورتی جدی و دقیق بنویسند و این شاید برای برخی از ایشان مناسب بود ولی به درد همه آنان نمی خورد... بعد یك روز ناگهان بارت لذت را کشف می کند و شهامت به خرج داده آن را می پذیرد، این البته خیلی خوب است ولی همه ناگهان ذوق زده می شوند: چه کشف بزرگی! یك اثر مهم! تعریف ادبیات کاملا دگرگون شده است، حال آنکه این فقط رولان بارت است که عقاید خود را تغییر داده و خوشبختانه آنها را تکمیل کرده است... وانگهی من فکر می کنم که این مرد دوست داشتنی و نکته سنج یك بار دیگر خود را با تصویری که دیگران ازاو در ذهن دارند، تطبیق داده است.

مالکا ـ آخرین سؤال: آیا از نویسنده بودن خود راضی هستید؟

ممی ـ ادبیات مرا نجات داده است، من این حرف را به طیب خاطر می زنم، بدون ادبیات شاید تباه می شدم... این را باید گفت که اگر خوب است که انسان سودایی در سر داشته باشد، درعوض خوب نیست که این سودا منحصر به فرد باشد. در مورد نوشتن نمی دانم چه بر من گذشته است؛ برای من نوشتن به یك وسواس تبدیل شده، وسواسی که زندگیم را اشغال کرده است. شب برای من به یك قرع شباهت دارد، هر روز صبح آنچه را که در طول شب در آن تقطیر شده، جمع آوری می کنم، به طوری که تمام زندگیم در جنون نوشتن خلاصه شده است... بله جنون، چون من به جای اینکه مثل دیگران زندگی کنم، وقتم را به تعریف زندگی خود سپری می کنم... شاید بهتر می بود که بیشتر زندگی می کردم و کمتر در رویا به سر می بردم... من به این کشورهای تك محصولی شباهت دارم که در آنها مثلا فقط قهوه یا گندم می روید و یا اینکه فقط یك نوع کانه وجود دارد، مثلا مس یا فسفات. این ظاهراً نیروی بزرگی است ولی در عین حال نشانهٔ یك آسیب پذیری شدید نیز هست: دائماً خطر سقوط وجود دارد، چون من جز ادبیات تقریباً به درد هیچ کاری نمی خورم، خارج از عالم ادبیات، جز ملال و نومیدی چیزی برایم وجود ندارد... لااقل در مواقع افسردگی چنین فکر می کنم... البته خوشبختانه این حالت زیاد طول نمی کشد و من آن را فراموش می کنم، چون دوباره کارم را از سر می گیرم و به ادبیات می پردازم... امیدوارم که از این پس نیز این سودا، این بازی شگفت انگیز، مرا از هر چیز دیگری، خاصه از آنچه که در درونم مرا رنج می دهد و احتمالا تا دم مرگ نیز رهایم نخواهد کرد، برهاند[11]

■

* Albert Memmi. La Terre Interieure. Paris, Gallimard, 1974.

۱) Albert Memmi

۲) Victor Malka

۳) Pied-noir: لقبی که به فرانسویان مقیم الجزایر داده می شد.

۴) Combat (پیکار): یکی از روزنامه های ناشر افکار نهضت مقاومت فرانسه در دوران جنگ جهانی دوم که کامو یکی از گردانندگان آن بود.

۵) Temps Modernes (عصر جدید) نشریه ادبی و سیاسی معروف فرانسوی که ژان پل سارتر در اکتبر ۱۹۴۵ آن را بنیان نهاد.

۶) Le Tabou

۷) Sollers

۸) Nathalie Sarraute

۹) Portrait du Colonise : یکی از آثار آلبر ممی که به فارسی نیز ترجمه شده است.

۱۰) Figaro Litteraire

*** هیچ روش مشخصی برای کار ادبی وجود ندارد، انسان نمی تواند قوهٔ خلاقه یا ضمیر ناخودآگاه خود را به طور ارادی هدایت کند.**

*** هیچ تاکتیکی نمی تواند کسی را از قریحه برخوردار سازد، بلکه یك تاکتیك ممکن است قریحه انسان را از بین ببرد و یا این که ذهن او را از مسألهٔ اصلی منحرف کند.**

*** تعهد خاص نویسنده همان تعهدی است که از شیوه بیان و مفهوم آثار او ناشی می شود.**

*** مردم از حقیقت، خصوصاً از حقیقت محض، واهمه دارند و نمی توانند آن را تحمل کنند.**

*** نوشتن یعنی تبعیت از یك فلسفهٔ زیباشناسی ، یك فلسفهٔ اخلاقی و همچنین پاسخگویی به یك نیاز فردی و اجتماعی.**



یک مشت آشغال

● خالد القشطینی

● ترجمهٔ: موسی بیدج

■ دو روز تمام بحثها و پژوهشهای «کنگرهٔ همبستگی اعراب» را دنبال کردم. وقتی جلسه پایانی به آخر رسید، به سمت هتل روانه شدم. به خودم گفتم: «الان وقت رسیدگی به کارهای جدی تر است». کیفم را باز کردم و لیست بلندبالایی را درآوردم و مرور کردم:

ـ دو بطر عرق نعناع

ـ یك جعبهٔ باقلوا از قنادی گلها

ـ یك کیلو ازگیل از ابورشدی

ـ یك مشت خاك برای استاد عبدالمقصود

وقتی به عبارت «یك مشت خاك» رسیدم، مکث کردم. من هم مثل دیگران، مثل هراندیشمند میهن پرست وغیور دیگری که برای حضور دریك کنگره بزرگ ملی دریکی از پایتختهای عربی، بارسفر می بندد، چند روز قبل از مسافرت به دوستان و آشنایان گفتم: «من راهی فلان پایتخت هستم اگر چیزی لازم دارید بگویید» آدم وقتی نام چیزهایی را که این همشهریان بعداز سالها آوارگی وغربت مایلند به دست بیاورند می شنود، خیلی تعجب می کند. عبدالحق که پیرمردی به گفتهٔ خود هفتاد ساله و به گفتهٔ زنش هشتاد ساله است، یك بار از من خواست یکی از آن کیفهای سلمانی های قدیم (که ختنه هم می کردند) را برایش ببرم! یك بار هم استاد «فاضل سعید» که رایزن فرهنگی بود، از من خواست که مدرك دورهٔ راهنمایی اش را از خانواده اش بگیرم تا آن را دردفتر کارش آویزان کند و برای همکارانش ثابت شود که او هم جزو دار و دستهٔ مدرك‌داران است.

در سفر اخیر، دوستان چیزهایی را خواسته بودند. مثلاً دکتر حسنی یك بطر عرق نعناع برای خودش و یکی هم برای حاجی عبدالمنعم سفارش داده بود و برای مادر قاسم هم باقلوا و زلوبیا... تا اینجا، درخواستها همه منطقی ومعقول بود. چرا که شاید تامدتها بعد کسی نمی‌توانست برای آنها باقلوایی از شام، عرق نعنایی از بیروت، خرمایی ازبصره و یا به طور کلی هر چیز دیگری از کشورهای عربی بیاورد.

اما عبدالمقصود درخواست عجیب و غریبی کرد. او دوست دیرینهٔ من بود و پیوند عمیقی باهم داشتیم.



البته دوستی من و او بایك دعوا آغاز شد! من زدم و یك دندانش را شکستم، او هم لالهٔ گوش مرا زد و پاره کرد. اختلاف ما برسر مدت زمانی بود که عبدالناصر نیاز داشت تا به تل‌آویو برسد. عبدالمقصود می گفت: «یك هفته بیشتر طول نمی کشد». اما من مثل همیشه بدبین بودم و اعتقاد داشتم که این کار لااقل به سه هفته نیاز دارد. این بحث به زد وخورد و کتك کاری کشید. باهم گلاویز شدیم و آن قدر همدیگر را زدیم که دست آخر استاد «لیوی کوهین» پادرمیانی کرد ومارا آشتی داد. این مساله سالها پیش اتفاق افتاده بود و ما از همان موقع دوستانی صمیمی شده بودیم. روزی که می خواستم به مسافرت بروم، به اوگفتم: «دوست من عبدالمقصود! دارم به کشورت می‌روم. کنگره‌ای برای همبستگی اعراب به راه انداخته‌اند. هرچه می‌خواهی بگو تا برایت بیاورم. دلت چیزی نمی‌خواهد؟ هرچه بخواهی، درخدمتت هستم».

عبدالمقصود نگاه به من انداخت از روی حسرت آهی طولانی کشید وگفت:

«داداش! در کشور ما چیزی باقی نمانده که ارزش برداشتن و آوردن داشته باشد... اما به هرحال از تو تشکر می کنم که به فکر من هستی». من باز اصرار کردم تا بتوانم به او خدمتی بکنم. گفتم: «حتما یك چیزی هست که بخواهی مثلاً روغن زیتون، ازگیل یا خود زیتون چه طور است؟» اما دوست من بازهم سرش را به علامت نفی تکان داد. بعد ناگهان چشمهایش را باز کرد وخطاب به من گفت: بله، بله، هست. یك مشت خاك. یك مشت خاك از وطنم. ببین! آن را با دقت انتخاب کن. من می خواهم خاك وطنم را درشیشه‌ای بریزم و آن را جلو چشمم بگذارم وهروقت خواستم، بویش کنم. بعد هم وصیت می کنم هر وقت مردم، آن را همین جا درسرزمین غربت همراه با خودم دفن کنند».

گفتم: «هم تو عزیزی و هم خواسته‌ای از این ارزان تر نمی شود.»

گفت: «این حرف را نزن! استغفار کن! خاك وطنم ارزان نیست. هزاران تن آدمیان شریف و نجیب در آن آرمیده اند. هزاران نفر انسان شریف این خاك را با خون خود آبیاری کرده اند. این ما هستیم که ارزانیم، نه خاك وطن».

زمان بازگشت فرا رسیده بود و من لیست سفارشهای دوستان را مرور می کردم. حرفهای عبدالمقصود در گوشم طنین می‌انداخت. ناگهان مسألهٔ تهیهٔ این یك مشت خاك، در من تبدیل به یك معضل بزرگ فکری شد. هزاران مایل راه را طی کرده و صدها کوه و دره را پشت سرگذاشته بودم، امّا الان حیران بودم که خاك وطن را کجا پیدا کنم؟ آیا آن را از باغچه این هتل بردارم که توریست‌های اروپایی روی آن دراز کشیده اند و خوشگذرانها سفره های خود را بر آن گسترده‌اند و نگاههای حریصشان را از رانهای مرغهای سرخ شده به زیبارویان مو طلایی منتقل می کنند؟ نه، اینجا نمی‌توانست باشد. در پیچ و خمهای شهر گشت می‌زدم و پیوسته از خودم می‌پرسیدم: «آیا اینجاست؟»، «دراین کوچه‌ها که ولگردان در آن ادرار می کنند و مستان استفراغ؟». نه، اینجا هم نمی تواند باشد. با کیسه ای نایلونی در دست، راه می‌رفتم و به دنبال مشتی خاك وطن می گشتم.

طبیعی بود که پاهایم دست آخر مرا به قبرستان بکشانند. آخر تمام راهها در شهرهای ما سرانجام به قبرستان می‌رسانندمان. قبرستانها به هنگام ورود به پیشوازت می‌آیند و به هنگام خروج به مشایعتت. به یادت می‌آورند که آنان که مرده‌اند شماره‌شان بیش از زنده‌هاست. به یادت می‌آورند که وقتی در ازدحام خیابانها به سمت قبرستان می‌آیی هر قدر هم که رنج کشیده باشی باز هم راحت‌تر از ازدحام، جایی است که در آن خواهی خفت.

راستی که هیچ قبرستانی در جهان چنان احساس آسایش و آرامشی ـ آن گونه که این قبرستان به من داد ـ به کسی نداده است. ما از خاك آمده‌ایم و به خاك هم باز می‌گردیم و من باید در میان این استحالهٔ ابدی برای دوستم عبدالمقصود یك مشت خاك پیدا کنم. یك مشت خاك پاك، از زمینی پاك از کنار قبرستانی پاك. یك مشت برداشتم، خواستم در کیسهٔ نایلونی بریزم. اما بار دیگر احساس دلتنگی به سراغم آمد... «آیا این تمامی چیزی است که می‌توانم از این جهان گستردهٔ عرب برای دوست عزیزم به لندن ببرم؟ پوسته زمین و خاکستر مردگان، همین؟» مشت خاك را به دقت نگاه کردم. خاك چه کسی می‌تواند باشد؟ خاکستر شهیدی فراموش شده است؟ یا بدکاره‌ای که برای پاك شدن ننگ، کشته شده است؟ و یا خاکستر استادی از «سوربن» که با هزینه این خاك تحصیلات را به پایان رسانده و با الکل مسموم شده و مرده است؟

هول و هراسی بر من مستولی شد. لرزیدم. مشت خاك را پرتاب کردم و دویدم، مثل کسی بودم که خدا او را دوباره زنده کرده و او تند می‌دود تا پیش از تقسیم ارثیه، به میراث خورانش برسد.

چند دقیقه‌ای بر این منوال گذشت. از شهر خارج شده بودم. تمام نشانه‌های زندگی را پشت سرگذاشته بودم. «و تو خود می‌دانی که زندگی شهرهای عربی وقتی از قبرستانهایش باز می‌گردی، به پایان می‌رسد» اما من سعی کرده بودم که در این دو روز، روحیهٔ مقاومت و مبارزه را در خودم زنده نگه دارم. در همین احوال، خود را در میان باغهای آباد پر از انجیر و زیتون دیدم. بدون شك این خاك پاکیزه ترین خاك بود، که قرآن هم از آن یاد کرده است. کیسهٔ نایلون را از جیب درآوردم و خواستم مشتی از آن خاك پر بار که اصالت تاریخی خود را حفظ کرده بود، بردارم. اما همین که دست به زمین بردم گویی ناگهان زلزله‌ای رخ داده باشد، یك دوجین سگ* خشمگین از چند طرف با پارس و سر و صدای بسیار به من حمله ور شدند. این اتفاق در یك لحظه، صحنه های دیگری از زندگیم را برایم تداعی کرد. صحنه‌هایی از سلول زندانهای امنیتی. نعوذبالله! برادران، من از خودتان هستم. از خدا بترسید. شرم کنید. به خدا من هم عربم. من هم از خودتان هستم. حرفهای مرا نمی‌فهمید؟ سگها پاچه شلوارم را پاره کردند و یکی دو جای پایم را گاز گرفتند. لحظاتی بعد، از درون باغ مردانی سر رسیدند با تیشه و کلنگ و دشنه در دست! همه آماده بودند بزنند و بکوبند و سر ببرند. حتی اگر قربانی‌شان از فرزندان پیامبر باشد.

یکی‌شان داد زد:

ـ «این مرد محترمی است، محترم است، استاد است، دزد انجیر نیست».

دیگری در حالی که سگها را از من دور می‌کرد، گفت:

ـ «پدر سگها، آدم داریم تا آدم، بین هیچکس فرق نمی‌گذارید؟»

سومی اضافه کرد:

ـ «استاد این سگها را ببخشید. آنها را به اندازه عقلشان به حساب آورید. شما را نشناخته‌اند نمی‌دانند که اینجا غریب هستید.»

بعد خود به اندازه عقلشان آنها را حسابی زد. سپس به طرف من برگشت و گفت: «استاد این که در دست‌داری چی هست؟» من در حالی که دست روی جای گاز سگها روی پایم می کشیدم به طور مختصر گفتم:

ـ «والا یك مشت خاك است. برادران! به یك مشت خاك پاك احتیاج داشتم، نمی‌دانستم سگها ناراحت می شوند.»

همهمه‌ای میان حاضران افتاد. آنها با لهجه‌ای روستایی سخن می گفتند که برای استاد و دکتر درك خیلی از عبارات آن دشوار بود. اما ناگهان تنم لرزید. چرا که چند بار کلمه «نفت» را بسیار واضح از زبانشان شنیدم. آیا برسر آتش زدن من ـ زنده یا مرده ـ حرف می‌زدند؟ من درباره احتمال چنین فرجامی فکر نکرده بودم. زیرا در این نقطه از خاور میانه، آدمی فقط به دو شکل می‌میرد. یا به صورت افقی و دراز کش که از سیری یا گرسنگی است و یا به طور عمودی و آویزان شدن از سقف سردابه‌های سازمان امنیت. اما به مردن در کوره‌ای از آتش هیچگاه فکر نکرده بودم و حتی به هنگام مطالعه شعر مدرن هم برخورد نکرده بودم. اما وقتی کشاورزها بحث‌شان را تمام کردند و با شادمانی و نشاط تصمیم گرفتند جیبهایم را پر از خاك کنند. آرام شدم و خطوط چهره‌ام از هم باز شدند. آنها بعد از صلوات و دعای خیر مرا تا مسافت زیادی بدرقه کردند. آخر سر وقتی می خواستم از آنها جدا شوم با خوشبینی و شادمانی ایستادند.

ـ یکی‌شان گفت: «آقای دکتر، خدا به شما خیر و برکت بدهد و انشاء الله ما را هم به وسیله شما به خیر برساند.»

دیگری اضافه کرد:

ـ «نعمت خدا زیاد است، انشاءالله ثابت بشود که در این نقطه نفت هست. آن وقت ما هم با خلیج نشینها برابر می‌شویم، آخر آنها خودشان را خیلی برای ما می گیرند!»...

به اولین پیچی که رسیدم و دریافتم این آدمهای سخاوتمند دیگر مرا نمی‌بینند، کنار پیاده رو ایستادم تا جیبهایم را از خاك خالی کنم. همین که این کار را شروع کردم گردبادی از غبار برخاست و زنان و مردان رهگذر را حیرتزده کرد. من فقط یك مشت احتیاج داشتم و همین یك مشت را باقی گذاشتم. پاکتی را که برای این کار آماده کرده بودم باز کردم، خاك را در آن ریختم. روی پاکت نوشته بود: «خوراك سلامتی» دو واژه بی گناه، اما همین بی گناهی همیشه حساسیت ماموران امنیتی را بر می انگیزد...

وقتی که در فرودگاه مامور امنیتی چمدانهایم را بازرسی می کرد، پرسید:

ـ «استاد داخل این پاکت چیست؟»

او که از بازرسی جمجمه‌ام ناامید شده بود، گفت: «این چه نوع غذایی است؟ اجازه می‌دهید ببینیم؟»

من پیش از آنکه بگوید لباسهایت را هم در بیاور، فورا داوطلب شدم که پاکت را برایش باز کنم. گفتم:

ـ «جناب سروان، یك کمی خاك است. یك مشت خاك از وطن شما».

برای اینکه به او نشان داده باشم، دست بردم و مقداری خاك در کف دستم ریختم و جلویش گرفتم. او با تردیدی آشکار پوزه اش را جلو داد و با نفسی عمیق بو کشید: «خاك است یا مواد مخدر که دنیا را گرفتارش می‌کنید؟» سپس افسر همکار خود را صدا زد تا به مهمانی «بوکشیدن» بیاید. افسر دومی هم یك افسر دیگر را خبر کرد و هرسه میان خود شورای جنگ تشکیل دادند تا استراتژی و تاکتیك حمله را مشخص کنند. اما بالاخره با ناکامی آشکاری که در چهره شان هویدا بود توافق کردند که نمی تواند مواد مخدر باشد.

ـ «خوب این خاك چی هست و می‌خواهی با آن چه بکنی؟»

ـ «راستش یك دوست عزیزی در لندن دارم که هموطن شما است. او دلش برای وطنش خیلی تنگ شده است. از من خواهش کرد یك مشت از خاك وطن برایش ببرم تا آن را ببوسد و با عزت و احترام نگه دارد. می‌دانید، او یك جوان میهن پرست به تمام معنی است. البته او در زمان این رژیم به خارج نرفته، بلکه در زمان رژیم گذشته بوده...»

ـ «کدام رژیم گذشته؟ ما رژیم گذشته زیاد داریم، کدامیك را می گویی؟»

ـ «درست است که در گذشته، رژیم زیاد داشته‌ایم، اما راستش را بخواهید نمی‌دانم کدامشان بوده. فقط می‌دانم در فاصله شکست در دو جنگ ۴۸ و ۶۷ جلای وطن کرده...»

جناب سروان به من نگاه مشکوکی کرد، نگاهی که به نظر می‌رسید خطوط چهره‌اش با آن خو گرفته است. اما این بار خطوط لبهایش هم به کمك آمدند و نشانهای عمیقی از تحقیر نسبت به من ارائه کردند.

ـ «می گویی یك جوان میهن پرست؟... یك مشت خاك وطن می خواهد؟ می شنوی ابوهیفا...»

بعد رو کرد به افسر دیگری و گفت:

«یك مشت خائن جاسوس در لندن با ویسکی کنار فاحشه‌ها نشسته‌اند و یك مشت خاك وطن می خواهند!»

با توفانی از غیرتمندی و میهن‌پرستی ناگهان ضربه‌ای روی دست من زد و خاکها را بر زمین سالن «خروج» پاشید.

ـ یك مشت خائن و جاسوس... بفرمائید ببینم... یالا بفرمایید بروید سوار شوید آقا!» بعد هم روی چمدانم علامت صلیب کشید. من بدون اینکه نفسم دربیاید، چمدان را بستم و با پاکت خالی «خوراك سلامتی» روانه شدم.

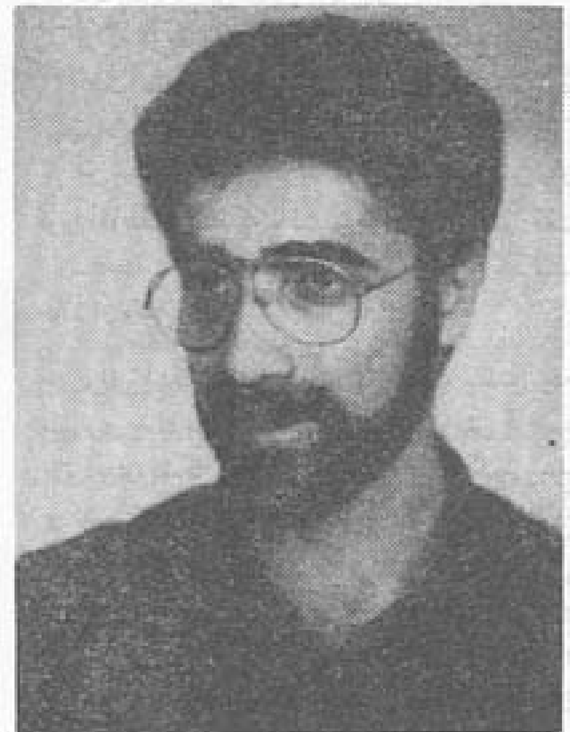
وقتی به قصد سوار شدن، به سمت هواپیما می‌رفتم، صدای افسر را شنیدم که داد می‌زند:

ـ «آهای پسر! حسنی! آن جارو را بیاور این یك مشت آشغال را از زمین جمع کن.» ■

● مجید قادری (گرافیست):

گرافیک ریشه در تمدن دارد

*** باید آثار انقلاب را در خارج از کشور به نمایش بگذاریم و این از بدیهیاتی است که بایستی در این ده ساله انجام می‌شد.**



اشاره:
مجید قادری ۲۸ ساله است. رشته تحصیلیش طراحی صنعتی است. گرافیک را در عمل آزموده است. او در سال ۱۳۵۸ اولین کار گرافیکی‌اش را با ترسیم پوستر دکتر شریعتی آغاز کرد و درحال حاضر در گروه گرافیک حوزه هنر و اندیشه اسلامی مشغول به کار است و به عنوان چهره‌ای مبتکر و برجسته و هنرمندی پرتوان شناخته شده است.

□ از چه زمانی به هنر گرافیك روی آورده اید و انگیزه شما از این کار چه بوده است؟

■ بسم الله الرحمن الرحیم - با پیروزی انقلاب اسلامی زمینه های بسیاری فراهم شد تا بتوانم از اندوخته های هنری‌ام برای اشاعه و ثبت ارزشهای انقلاب در مراکز مختلف فرهنگی، هنری بهره بگیرم.
با گذشت زمان و گسترده تر شدن فعالیتم، احساس کردم این هنر یکی از موثرترین و مردمی ترین راههای برقرار کردن ارتباط با مخاطب می باشد و می توانم به عنوان یك هنرمند گرافیست از ارزشهای انقلاب دفاع کنم و از این نظر شکل گیری زندگی هنری‌ام را مدیون انقلاب هستم.

□ آیا در دانشگاه، هم در این رشته تحصیل کرده اید؟

■ خیر، با آنکه موقعیت تحصیل در این رشته برایم فراهم شد، ولی به خاطر اینکه در این رشته به صورت حرفه‌ای تجربه ای به دست آورده بودم ترجیح دادم رشته طراحی صنعتی را به عنوان‌رشته تحصیلی‌ام انتخاب کنم و این خود فرصتی بود تا به روابط پیچیده و تنگاتنگ هنر گرافیك و طراحی صنعتی پی ببرم و از این نظر به تجربه های هنری خود بیفزایم.

□ بیشتر در چه زمینه هایی کار کرده اید؟

■ اگر منظور از زمینه، کار در رشته های مختلف گرافیك است، بنده در پوسترسازی، تهیه طرح برای روی جلد کتاب، آرم سازی و تصویرسازی کتاب کودکان کار کرده ام. و اگر منظور موضوعات به کار گرفته در پوسترهایم باشد انقلاب رکن اصلی آثارم را به خود اختصاص داده است.

□ در زمینه جنگ و حج و... چه کارهایی انجام داده اید؟

■ بیشتر آثارم را، دفاع مقدس و حج به خود اختصاص داده است، سعی کرده ام همگام با روند سریع وقایع، کنجکاوانه به طرح ابعاد متنوع دفاع مقدس بپردازم. همانطور که بسیجیان عزیزمان به جهاد می نگریستند و در همین راستا - بر خلاف روال همیشگی پوسترهای جنگ در دنیا - ما به طرح شعار نپرداخته‌ایم، بلکه به کشف رمزورموزی که در وعده‌های الهی به بندگان خالص خود در میادین جنگ و جهاد وجود داشته پرداخته ایم. این اتفاق در پوسترهای وقایع دیگری مانند کشتار حجاج ایرانی در مکه، قیام فلسطینی ها در سرزمین های اشغالی نیز رخ داده است.

□ معمولاً از چه منابعی الهام می گیرید؟

■ اگر منظور منابع تصویری باشد، یکی از خصوصیات پوستر و کلا گرافیك بعد از انقلاب، یا احیای «المان»ها و «سمبل»های سنتی بود یا خلق آنها. مثلاً ما در کارهایمان از نقوش قالی و کاشیکاری استفاده کرده‌ایم و در برخی موارد هم به خلق «سمبل»هایی که با روحیات و فرهنگ بعد از انقلاب معنی می‌داد، پرداختیم مانند، سرو، ابرو آسمان، کتیبه‌های ایام عاشورا، پیشانی بند، تصاویر تظاهرات و رزمندگان و... اما آنجایی که احساس می کردیم پیام پوستر بایستی جهانی باشد، سعی می کردیم از نمادهای بین المللی استفاده کنیم.

□ آیا منابعی که شما از آن الهام می گیرید بیشتر جنبهٔ سیاسی اجتماعی دارند یا همانطور که خودتان گفتید ریشه در سنتها دارند؟

■ آنچه را که بنده در پاسخ سئوال قبل عرض کردم، به کارگیری «المان»های تصویری سنتی بود. حال در برخی از موارد، از این عناصر فرهنگی با دیدی سیاسی استفاده شده است. و در مواردی اجتماعی و فرهنگی با توجه به نکته ای که عرض کردم، بیشتر مضامین پوسترهای خلق شده را مسایل سیاسی اعتقادی به خود اختصاص داده است با هویتی فرهنگی.

□ شما هنر گرافیك را محصول چه دوره ای از زندگی بشر می دانید؟

■ اگربخواهیم این سئوال راباتوجه به یکی ازمبانی تئوری گرافیك پاسخ دهیم، که عبارت است از «انتقال پیام توسط تصویر» شما در هر جا که ردپایی از تمدن بشری ببینید، هنر گرافیك را هم می بینید. به طور مثال: «سفالگر تمدن مصر باستان با طراحی نقوشی از یك واقعه، یك حرکت گرافیکی انجام داده است. چون علاوه بر انتقال پیام «به تکثیر» همان پیام که یکی دیگر از اصول و مبانی تئوری گرافیك است، پرداخته است.
این اتفاق در تمامی تمدنهای بشری بلااستثناء رخ

*** در بسیاری از شهرستانها و شهرهای کشورمان، کلمهٔ گرافیك اصلاً معنی ندارد. گران بودن وسایل امکانات هنرهای تجسمی و دردسترس نبودن امکانات برای همگان، هنرهای تجسمی را رفته رفته به هنری تجملی و در خدمت اشراف تبدیل می کند.**

*** بر خلاف روال همیشگی پوسترهای جنگ در دنیا، ما به طرح شعار نپرداخته‌ایم، بلکه به کشف رمز و رموزی که در وعده‌های الهی به بندگان خالص خود در میادین جنگ و جهاد وجود داشته، پرداخته‌ایم.**

*** سفالگر تمدن مصر باستان با طراحی نقوشی از یک واقعه، یک حرکت گرافیکی انجام داده است، چون علاوه بر انتقال پیام به «تکثیر» همان پیام که یکی دیگر از اصول تئوری گرافیک است، پرداخته است.**

*** رسالت یک تابلو نقاشی به خود اثر برمی‌گردد، نه به تکثیر آن.**

*** هنر گرافیک درجهان، در خدمت سرمایه‌داری است. این مطلب در تمامی بولتنها و کتب مربوط به گرافیک مشهود است و درصد بسیار کمتری از آثار گرافیکی، نسبت به آنچه که گفته شد، در خدمت مستضعفان و مسایل مبتلابه محرومان دنیاست.**

*** شما در هر جا که ردپایی از تمدن بشری ببینید، هنر گرافیک را هم می‌بینید.**

داده است. زمانی که یک طراح نقش قالی، طرحی را خلق می کند، این طرح پیامی دارد که به وسیله هزاران قالیباف در طول تاریخ این مرزوبوم تکثیر و منتقل می‌شود. این خصوصیت تقریباً در تمامی هنرهای سنتی وجود دارد. پس با توجه به این دو اصل نمی توان زمانی خاص را برای ظهور این هنر کشف کرد.

اما آنچه که امروزه از هنر گرافیک انتظار می رود توجه به صنعت چاپ و تکثیر به شکل امروز است. از این نظر به صورت بارز، هنر گرافیک از اواخر قرن هیجدهم و آغاز قرن نوزدهم که صنعت چاپ و تکثیر به تکاملی نسبی رسید، به عنوان یک رشتهٔ تخصصی مطرح شد و امور گرافیکی که تا آن زمان توسط نقاشان انجام می شد، رفته رفته امروز توسط افرادی انجام می‌گیرد با تخصصی خاص و با نام هنرمند گرافیست.

□ تفاوت گرافیک و نقاشی در چیست و مرز این دو در کجا مشخص می شود؟

■ تفاوت های بسیاری بین گرافیک و نقاشی وجود دارد که بسیاری از آن به روشها و تکنیکهای اجرای اثر بر می گردد و بسیاری از آن به موضوعات اثر. مثلاً آرم سازی به طور مشخص یک حرکت گرافیکی است. صفحه آرایی نیز همینطور است. اما در دوجا بین گرافیک و نقاشی مرزها مبهم می شود، یکی در پوسترسازی و دیگر در تصویرسازی برای کتاب. در اینجا بنده معتقدم هنر گرافیک بدون چاپ معنی نمی‌دهد و زمانی رسالت خود را به انجام می‌رساند که مراحل چاپ و تکثیر را طی کرده باشد.

ولذا نقاشی در این موارد از گرافیک جدا می‌شود، چون رسالت یک تابلو نقاشی به خود اثر برمی گردد نه به تکثیر آن، هرچند که پیشرفت صنعت چاپ این خصوصیت را به آثار نقاشی داده است، همان طور که به مجسمه سازی نیز داده است. ولی ما هیچ وقت یک مجسمه را با طرح گرافیکی یکی نمی‌دانیم.

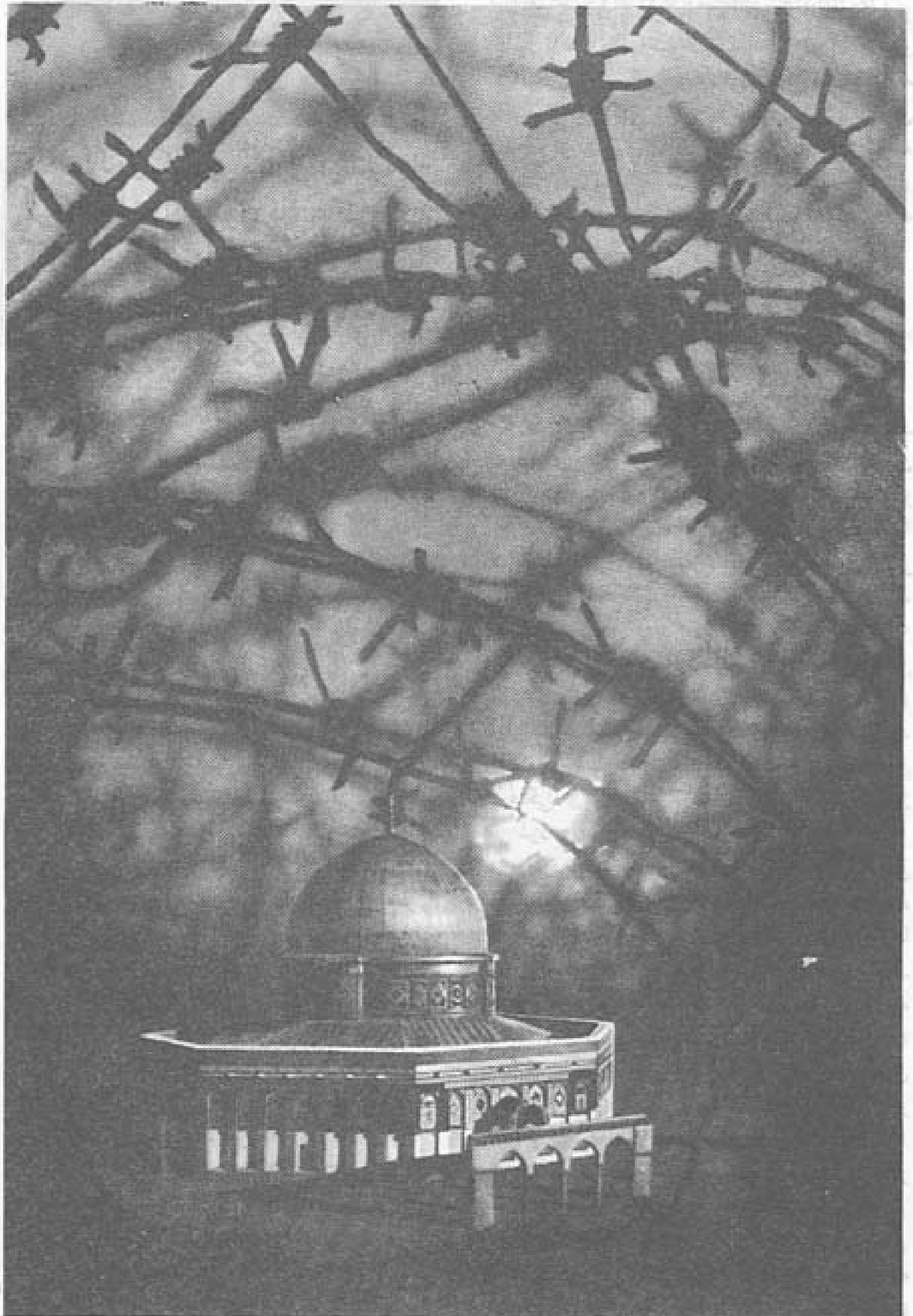
□ آیا این تفاوتها در گرافیک ونقاشی بعد از انقلاب نیز وجود دارد؟

■ بعد از انقلاب اسلامی آثار گرافیکی ونقاشی بسیاری خلق شده است که در بسیاری از موارد هم ربطی به انقلاب نداشته وندارد.

اما در مورد آن دسته از آثاری که در رابطه با انقلاب خلق شده است، مانند آن چیزی که ما در حوزهٔ هنری شاهد آن هستیم، باید عرض کنم داستان بسیار فرق می کند و به همین خاطر خود مستقلاً تحلیل و نقد خاص خود را می طلبد که بنده مختصراً به یکی از این موارد اشاره می کنم. می‌دانید یک اثر گرافیکی مانند پوستر در تمام دنیا با سفارش، مراحل خلق خود را شروع می کند. اما در حوزه هیچ وقت سفارش دهنده ای وجود نداشته است و این خود هنرمندان بوده اند که با شناخت و تحلیل مسایل جامعه و احساس مسئولیت به خلق آثار هنری پرداخته اند. با توجه به این نکته می بینید که روال در اینجا بسیار فرق می کند و نیاز به نقد و بررسی جداگانه دارد.

□ آیا با تعاریفی که شما ارائه داده اید، می توانیم نقاشی را هنری تر و گرافیک را کاربردی تر بدانیم؟

■ تمام خصوصیات یک هنرمند نقاش در یک هنرمند گرافیست نیز وجود دارد، مانند خلاقیت، ◀



شناخت رنگ، فرم، ترکیب بندی، دیدگاههای دقیق و حساس از جهان پیرامون خود. البته در بسیاری از موارد مانند آرم سازی نسبت به یک تابلو نقاشی نمی توان یکسان قضاوت کرد و بهمین خاطر معتقدم در این گونه موارد نقاشی حسی تر از گرافیک است. اما در مواردی که گرافیست فاقد مشکلات و مروج تفکری خاص باشد، دقیقاً همان خصلتهای نقاش را دارد.

در هر صورت این اشاره شما نیز درست است که هنر گرافیک کاربردی تر است و این خود یك امتیاز بالا برای این هنر است.

□ کار نقاشی یك کتاب، نقاشی است یا گرافیك؟

■ قطعاً گرافیك است چون همان طور که عرض کردم تصویرسازی کتاب با چاپ و تکثیر معنی می یابد و درنقاشی کتاب نکات بسیار دقیق و حساسی وجود دارد که یك نقاش به آنها آگاه نیست، تا جایی که تصویر سازی در رشته گرافیك نیز رفته‌رفته تخصص خاص خود را می طلبد.

□ امروزه هنر گرافیك در جهان در خدمت چه کسانی است؟

■ یکی ازخصلتهای جهان سرمایه‌داری، تولید انبوه و ایجاد سلطه مصرف در جهان سوم است، می‌دانید که محصولات بایستی به همراه تبلیغات عرضه شوند تا مصرف ایجاد شود. از جمله روشهای بسیار موثر تبلیغات، استفاده از انواع رشته‌های هنر گرافیك است، از پوسترسازی گرفته تا طراحی بسته بندی. درنتیجه هنر گرافیك در جهان در خدمت سرمایه‌داری است. این مطلب در تمامی بولتنها وکتب مربوط به گرافیك مشهود است و درصد بسیار کمتری از آثار گرافیکی نسبت به آنچه که گفته شد در خدمت مستضعفان ومسایل مبتلا به محرومان دنیاست.

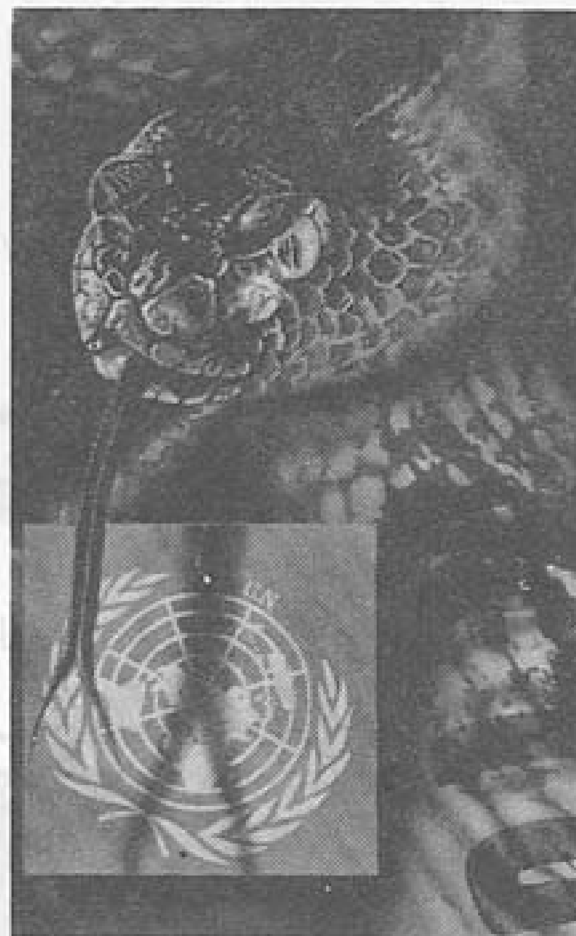
□ کار کدام یك از گرافیستهای بزرگ جهان را می پسندید؟

■ اگر اجازه بدهید می خواهم جواب این سئوال را کلی تر بدهم، در کارهای تبلیغ برای محصولات، ژاپنیها را موفق‌تر می‌دانم تا جایی که بسیاری از شرکتهای غیر ژاپنی به گرافیستهای این کشور سفارش می‌دهند. برخورد بسیار حسی و اجرای بسیار تمیز و زیبای آنها به موفقیتشان بسیار کمك کرده است.

در تصویر سازی کودکان، آمریکاییها تجربه‌های بهتر و بسیار متنوعی اندوخته اند و در مجموع موفق‌تر بوده اند. اما در رابطه با پوسترهای سیاسی و اجتماعی بلوك شرق به خاطر ژستهای دفاع از جامعه و محرومین موفق‌تر بوده است.

□ در ایران وضع هنر گرافیك را به چه صورت می بینید؟

■ گرافیك انقلاب شروع خوبی داشته و از خدمات بسیار ارزنده گرافیك انقلاب احیای گرافیك و نزدیك کردن آن به مردم و نگاهداشتن کیفیت بالای این هنر بوده است. اما برای تداوم و بقای این امر نیاز به برنامه ریزی در سطح کل کشور حس می شود. به طور مستقیم ما برای ارزیابی توانمان و اشاعهٔ فرهنگ انقلاب، باید آثار انقلاب را در خارج از کشور به نمایش بگذاریم و این از بدیهیاتی است که بایستی در این ده ساله انجام می شد.



*** اکنون که در بسیاری از آتلیه‌های گرافیك خارج از کشور، کاغذ و قلم را کنار گذاشته‌اند و برای انجام امور گرافیکی از کامپیوتر، استفاده می کنند، آیا ما نبایستی به فکر ورود این تکنولوژی در نظام آموزشی و بهره گیری صحیح از آن در آینده باشیم؟**

وضع مراکز آموزش هنر مخصوصاً، آموزش و پرورش بسیار اسفبار است. اگر بخواهیم به آینده روشن در رابطه با هنرهای تجسمی و گرافیك دست بیابیم باید از مدارس شروع کنیم.

در بسیاری از شهرستانها و شهرهای کشورمان، کلمه گرافیك اصلاً معنی ندارد. گران بودن امکانات هنرهای تجسمی و در دسترس نبودن امکانات برای همگان، هنرهای تجسمی را رفته رفته به هنری تجملی و در خدمت اشراف تبدیل می کند. نگاهی حتی گذرا به گالری‌های خصوصی، شاهدی بر این مدعاست و بسیاری از افراد به اصطلاح هنرمند هم به این امر با حمایتهای غرب‌زده‌های رسوا، دامن می‌زنند. حمایت از هنرهای تجسمی و به خصوص گرافیك در مقایسه با هنرهای نمایشی، موسیقی و حتی هنرهای سنتی بسیار ناچیز است.

به این ترتیب که اکنون پیش می‌رویم آینده خوبی در انتظار نه تنها این هنر، بلکه هنرهای تجسمی نخواهد بود و همگی ما مسئول خواهیم بود.

□ فکر نمی‌کنید چون هنر گرافیك با پیشرفت تکنیك و تکنولوژی ارتباطی مستقیم دارد، دلیل عدم توجه به این هنر در کشور ما این است که ما دارای تکنولوژی پیشرفته نیستیم و اگر هم کارهای تبلیغاتی صورت گرفته صرفاً تبلیغاتی و در همان مقطع خاص مورد نیاز بوده است؟

■ ببینید کشف تکنیك در هیچ رشته‌ای از هنرها به اندازهٔ گرافیك اهمیت ندارد و بسیاری از همین تکنیکها به خصلتها و قوای خلاقهٔ هنرمند بر می گردد. این چیزی است که در امر آموزش این هنر و در وجود برخی از هنرمندان این رشته بسیار ضعیف است و عدم اطلاع از تجارب مفید دیگران نیز به رکود کارها کمك می‌کند. برای این که ما بتوانیم از تکنولوژی خوب بهره‌مند شویم، بایستی این مرحله را طی کنیم و طی این مرحله نیاز به برنامه، هماهنگی و نظارت و حمایت دارد. چرا باید در نظام آموزشی ما یك گرافیست این قدر با صنعت چاپ غریب باشد که باعث نزول کیفیت آثار بعد از چاپ شود.

چرا نبایستی به فکر روشی برای کنترل کیفیت آثار گرافیکی باشیم تا هم مانع از رشد کپی کردنها باشیم و هم مروج کارهای ضعیف نباشیم.

اکنون که در بسیاری از آتلیه‌های گرافیك خارج از کشور کاغذ و قلم را کنار گذاشته‌اند و برای انجام امور گرافیکی از کامپیوتر استفاده می کنند آیا ما نبایستی به فکر ورود این تکنولوژی در نظام آموزشی و بهره گیری صحیح از آن در آینده باشیم. و خلاصه کلام این که نداشتن مدیریت و سیاست هنری باعث شده نه تنها از امکانات موجود به نحو احسن استفاده نشود، بلکه به ایجاد یك آشفتگی فرهنگی و هنری بیانجامد.

□ آیا شما در نقاشی هم کار کرده اید؟

■ بله ـ بنده هم در نقاشی و هم در مجسمه سازی تجربه دارم ولی عمده فعالیتم در گرافیك است.

□ اگر صحبت دیگری دارید بفرمایید.

■ یکی از روشهایی که کمك به توسعه و رشد فعالیتهای هنری می کند، نقد هنری توسط کارشناسان است. متأسفانه نقد آثار تجسمی در مراکز فرهنگی و مطبوعاتی ما بسیار ضعیف است و این چند موردی را هم که شاهدش بودیم بسیار ناقص و سطحی بوده واگر بتوان آن را نقد نامید فقط در رابطه با مضمون بوده است.

در صورتی که یك اثر هنری از زوایای گوناگونی باید مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد، مختصات ساده و اولیه اثر که شامل معرفی هنرمند، تاریخ اجرا، تکنیك اجرا، قطع و اندازه تا تحلیل اجتماعی اثر و پیامدهای فرهنگی آن و تحلیل ترکیب بندی فرم و رنگ آن می شود.

نقد فیلم در سینمای بعد از انقلاب یکی از عوامل بسیار موثر در سینما و ارتقاء کیفی هنرمند و اثرش بوده و اگر این تجربه خوب هم در مورد دیگر هنرها مخصوصاً هنرهای تجسمی صورت گیرد، می تواند شروع خوبی برای رشد و کنترل کیفیت هنر در جامعه باشد.

نکته دیگری را هم که در خاتمه لازم می‌دانم به آن اشاره کنم عقب ماندگی ما در صنعت چاپ است که در آثار گرافیکی بعد از چاپ بسیار تأثیر گذاشته است. امروزه در دنیا سطح علمی پرسنل در صنعت چاپ در حد لیسانس و حتی دکترا است که متأسفانه ما در آن محرومیم و رسیدگی به این امر و گذاشتن دوره‌های تکمیلی برای صنعتگران شریف چاپ امری ضروری به نظر می‌رسد. ■

● دو نقد بریک مطلب

ازقلم افتادگان

● علی اکبر کسمایی

خوانندگان ادبستان به خاطر دارند که در شماره‌های گذشته، مقالات نسبتاً مفصلی به قلم آقای دکتر یعقوب آژند دربارهٔ تاریخ (ونقد) داستان‌نویسی معاصر در ایران، به چاپ رسید. پس از چاپ این مطالب، نامه‌های متعددی در مورد تایید و یاردّ آن نوشته‌ها به دستمان رسید که به خلاصهٔ بعضی از آنها نیز در صفحهٔ «باخوانندگان» اشاره شد و در همان جا نیز به خوانندگانمان قول دادیم که ـ به خواست خداوند ـ حداقل یکی از این مطالب را به طور کامل چاپ کنیم. آن چه که در این چند صفحه می‌خوانید، دو نوشته دربارهٔ مقالات دکتر آژند است که از دو دیدگاه و توسط دو نفر نوشته شده است.

دکتر یعقوب آژند در شماره‌های اخیر ادبستان، بررسی فهرست‌وار یا داوری شتابزده‌ای پیرامون داستان‌نویسی در ادبیات معاصر فارسی به قلم آورده است که کارنامهٔ شاید بیش از سی یا چهل تن از داستان‌نویسان پنجاه شصت سالهٔ اخیر ایران را با اشاراتی کوتاه ولی [بعضاً] قانع کننده و آگاهی دهنده، در برمی‌گیرد... داوری او دربارهٔ کار هر یك ازین نویسندگان، گاه از چند سطر کوتاه نیز تجاوز نمی‌کند و هنگامی که از نویسنده‌ای بیشتر سخن می‌راند، سخنش دربارهٔ او شاید به درازای یك ستون مجله نیز نمی‌رسد و روشن است که این «اجمال» با کار نقد ادبی نمی‌تواند سازگار باشد؛ ولی هنر «آژند» در این است که با وجود همین «ایجاز مخل» توانسته است تصویری هر چند همچون «عکس فوری» از دور و نزدیك و دیروز و امروز رخسارهٔ داستان‌نویسان نوین ایرانی و شکل و شمایل داستان‌نویسی معاصر ادب پارسی به دست دهد که با همهٔ اختصار، اشتمالی بر نام و نشان بیشتر نویسندگان آثار داستانی ایران روزگار نو را در بردارد.

اگر چنین اجمال و اختصاری که مستلزم طبیعت و سرشت اینگونه بررسی و نقد ادبی است، نوعی «نقص» باشد، بی‌درنگ نوعی «کمال» در کار دکتر یعقوب آژند می‌بینیم که عبارت از بی‌نظری و بی‌غرضی، بی‌طرفی و بی‌مرضی در چنین کار خطیری است: کمالی اخلاقی که در کمتر ناقدی از معاصران دیده شده است و در مطبوعات ما به طور کلی حکم کیمیا داشته و متاسفانه هنوز هم تقریباً کیمیاست!

امتیاز دیگر کار «آژند» اشارهٔ گذرا به وضع اجتماعی و سیاسی محیطی است که داستانهای هر نویسنده در آن پدید آمده و روزگاری که آن نویسندگان در دامان آن پدیدار شده‌اند.

اگر بخواهیم به طور مختصر و مفید و به اصطلاح: کوتاه و سردستی، به نام و آثار و روزگار داستان نویسان معروف و مشهور معاصر فارسی اشارتی داشته باشیم، بهتر و زبده‌تر از آنچه «آژند» درین باره نوشته است، شاید نتوان نوشت و گفت. در همین مختصر و مفید، حق همهٔ قصه سرایان دوران اخیر، کم و بیش ادا شده است؛ ولی پیشنهاد من به «آژند» این است که این کار را در حق داستان‌نویسان جوان و آنان که هنوز شهرتی در هنر خود ندارند و آثارشان کاملا شناخته نیست، چنین انجام ندهد. در معرفی آنان و بیان آثارشان، تأمل و گستردگی بیشتری را روا باید داشت و همانقدر که آنان شناخته نیستند، باید در شناساندن آنان کوشید.

باری، برادرانه می‌خواستم یادآوری کنم که تنی چند از داستان‌نویسان دوران رضاخانی و محمدرضاشاهی از قلم ناقد ما در «ادبستان» افتاده است. از آن جمله‌اند: دکتر سیدفخرالدین شادمان نویسندهٔ داستان «بی‌نام» در دوران بیست ساله و نخستین نویسنده‌ای که در دههٔ ده (۱۳۱۰) با نوشتن کتاب «تسخیر تمدن فرنگی» به ماجرای چیرگی غرب و تمدن صنعتی و «غربزدگی» که بعدها اصطلاح شد، پرداخت. در آن روزگار به جای غربزدگی، فرنگی‌مآبی می گفتند و عربها نیز همین مفهوم را با لفظ «التفرنج» ـ بیان می کردند. سیدفخرالدین شادمان در دوران اخیر نیز همین مبحث را در کتاب «تراژدی غرب» دنبال کرد و به شیوهٔ ادبی فصیح و متفکرانهٔ خود بعضی آفات غربزدگی و چارهٔ درمان آن را نشان داد و پیش از آنکه این کتاب او منتشر شود، داستان بلند «تاریکی و روشنایی» را نوشت که به شکل پاورقی، نخست در روزنامهٔ اطلاعات (اگر اشتباه نکنم حدود سالهای سی یا آغاز چهل) چاپ شد و سپس به شکل کتاب منتشر گردید هر چند من این کتاب را ندیده‌ام ولی دورنمای محوی که در یادهای غبارآلود سالهای رفته، هنوز از مضمون این رمان در ذهنم باقی مانده است، روز به روز محوتر می شود و آنچه می‌توانم هم اینك دربارهٔ آن اشاره کنم، تصویری با نثر شیوای ادیبانه از خانواده‌ای روحانی است که پسر بزرگشان را در نزدیك به صد سال پیش برای تحصیل به اروپا می‌فرستند.

به ظن قریب به یقین، می‌توانم گفت که رمان «تاریکی و روشنایی» سرگذشتی از زندگی شخصی دکتر سید فخرالدین شادمان است و سوانح زندگی او در ایران و اروپا که با چاشنی عشق نیز درآمیخته و غمها و دردهای یك جوان زود رنج و حساس، ولی اندیشمند و خرد پیشه را در گذر روزگار پدید آورده است. شاید هم این داوری شتابزده با چنین اختصاری، حق آن داستان با شکوه و بلند را که من یاد دارم با اشتیاق فراوان در پاورقی اطلاعات سی و اندی سال پیش می خواندم، به درستی ادا نکند. آنچه مرا بیشتر در آن سالها مفتون این نوشته کرد، انسجام ◀

ادبی و استحکام نثر آن بود که در نزد دیگر نویسندگان زمان باز نمی‌یافتم...

از دکتر سید فخرالدین شادمان مقالات «قانون کبیر» که مدتی مدید سرمقاله‌های مجله «یغما» را پدید آورد، به یادگار در مجموعهٔ آن مجله گرانبها باقی است که بحث مفصلی دربارهٔ هویت فرهنگی و مفهوم فرهنگ و ضرورت آن و راههای رعایت سلامت آن است. ای کاش روزی آن داستان بلند و مجموعه این مقالات، جداگانه به شکل کتاب منتشر شود تا این آثار گرانبار از نویسنده‌ای با ذوق و اندیشمند در گذر باد پای روزگار، از یادها نرود.

نام و نشان نویسنده دیگری که از قلم چابک «دکتر یعقوب آژند» در «سایه به سایه داستان نویسی در ایران» فرو افتاده است، «نورالله خرازی» است که داستانهای خود را به نام تنها «نوری» می‌نوشت و شیوه‌ای شبیه «استفان تسوایك» یا «آرتور شینتلر» داشت

در دهه‌های بیست و سی، ترجمه آثاری از این دو نویسنده آلمانی زبان که در داستانهای خود، پیوند زن و مرد و عشقهای گوناگون و روابط جنسی را تجزیه و تحلیل می‌کردند و پیروانی از «فروید» در داستان نویسی بودند، در ایران رواج یافت و این مقارن انتشار داستانهای عشقی «دشتی» بود که او هم [به خیال خود] می‌کوشید روش تجزیه و تحلیل روانی را خمیر مایه داستانهای بلهوسانه خود قرار دهد.

در همان ایام، در بعضی از مطبوعات هفتگی تهران، داستانهایی با امضای «نوری» منتشر می‌شد که مجموعه بعضی از آنها به شکل کتاب در همان سالها توسط انتشارات «ابن سینا» منتشر گردید. این داستانها بیشتر پیرامون روابط زنان و مردان جوان دور می‌زد و «دشتی» اگر از رابطه‌های نامشروع زنان و مردان مرفه طبقات ثروتمند وحاکم ایران سخن می‌گفت (و در بیشتر آنها از ماجراهای خصوصی زندگی خود مایه می‌گرفت) «نوری» که برعکس او، نویسنده‌ای جوان و شاید کم تجربه بود، عشقهای صوری یا حقیقی نسل جوان را که تحت تأثیر فیلم‌های سینمایی به ویژه آمریکائی آن روزها قرار داشتند و از عشقها یا بی‌بندوباریهای فرنگی تقلید می‌کردند، با قلمی ساده و روان و کاملا بی‌پیرایه ـ برعکس دشتی ـ به رشتهٔ تحریر می‌کشید؛ ولی او خیلی زود جلای وطن کرد و در آمریکا رحل اقامت افکند و از او خبر و اثری نداشتم و نمی‌یافتم تا اینکه در یکی از شماره‌های اخیر یك مجله فارسی زبان که در آمریکا منتشر می‌شود، مقاله‌ای درباره تازه‌ترین کتاب او به زبان فارسی، به نام «اشك خدا» دیدم که بعضی از سطور آن را در اینجا، برای مزید آگاهی ناقد عزیزمان و خوانندگان گرامی «ادبستان» نقل می‌کنم:

«... از فردی که بیش از سی چهل سال است در آمریکا زندگی می‌کند و با ایرانیان هم حشر و نشر زیادی ندارد، انتظار نمی‌رفت که اینطور ریزه کاریهای زبان فارسی را حفظ کرده به این روانی سخن بگوید...

***

«نوری» که خود از خانواده‌ای کلیمی است، دربن مجموعه، خاطرات خود را از مدرسه بیان می‌کند و یادی از نظر بلندی و آزادمنشی بعضی از شاگردان مسلمان و حمایت جوانمردانهٔ برخی از آنان از همکلاسان کلیمی خود به میان می‌آورد. «نوری» دراین مجموعهٔ داستان، قلمی پخته‌تر و عباراتی رساتر و دایرهٔ دیدی گسترده‌تر از سالهایی دارد که موضوع داستانهایش همیشه عشق بود: همان قصهٔ همیشگی که از هرزبان بیان شود، نامکرّر است.

نام و نشان نویسندهٔ داستان نویس دیگری که از قلم «آژند» افتاده است، «ابوالقاسم پاینده» است که او را بیشتر به عنوان مترجم قرآن و تاریخ سیاسی عرب ومفسّر زندگی امیرمؤمنان(ع) می‌شناسند و کمتر می‌دانند که این نویسندهٔ فصیح، داستانهایی نیز نوشته و در این کار به نوبهٔ خود از پیشگامان داستان نویسی معاصر ایران به شمار می‌آید. «پاینده» از یاد نبریم که مترجم تاریخ معروف «طبری» و «مروج الذهب» نیز هست.

مجموعهٔ داستانهای «پاینده» در نوع خود و بخصوص در میان کارهای ادبی این نویسنده، ممتاز و شایان آن است که در کارنامهٔ داستان نویسی نوین فارسی، صفحه‌ای خاص بدان اختصاص یابد زیرا داستانهای این نویسنده، همه از متن زندگی ایرانی مایه گرفته و با مایه و پایهٔ ادب فارسی در آمیخته و با حوصله‌ای گاه مُخل زندگی و فشردگی فنی است، و با اخلاص و عمقی که گاه جنبهٔ ارشاد اخلاقی و بیان حکمت‌آمیز یا فلسفهٔ زندگی را به خود می‌گیرد، تصویرهای اصیلی از زندگی گروهی مردم دهات و شهرستانهای ایران، وتفسیرهای فیلسوفانه یا حکمت آمیزی از طرز فکر و زمینه‌های اخلاق و رفتار ایرانی ـ و انسان به طور کلّی ـ و تاریخ قصّه واری از آداب و عادات مردم دیروز ایران ـ البته بیشتر در صفحات اصفهان ـ و بویژه اوضاع اداری این کشور را با نثری تقریباً کلاسیك و «سعدی وار» به رشتهٔ تحریر کشیده و برصفحهٔ روزگار به یادگار نهاده است.

ارزش کار «پاینده» در داستان نویسی این است که او نیز مانند صادق هدایت، بزرگ علوی، صادق چوبك و جلال آل احمد، منتها با نثری بکلّی متفاوت و متمایز از نثر آنان، و با مشرب و مسلکی یکسره جدا از مشرب و مسلك آن نویسندگان، در همان راه بارور ساختن ادب وهنر و اندیشهٔ قوم ایرانی و بویژه داستان نویسی معاصر فارسی به معنای اینکه داستان باید آینهٔ تمام نمای زندگی مردم یك محیط و یـك جـامعـه بـاشـد گامی بلـنـد و استوار برداشته است. ارزش ویژهٔ داستانهای «پاینده» در این است که روح خالص ایرانی و حال و هوای زندگی ایرانی دارد و از شائبه‌های تأثیر ادبیّات فرنگی و مکتبهای گوناگون داستان نویسی غربی، از لحاظ سبك و شیوهٔ کار، یکسره بری است.

هرچند که این دوری از شیوه‌های داستان نویسی فرنگی، داستانهای «پاینده» را از لحاظ «فرم» و قالب و ساختمان فنی قصه، کمی ضعیف ساخته است؛ ولی از سوی دیگر، به ویژه از نظر نثر و ترکیب عبارات و شیوهٔ نویسندگی، عمق و اصالتی به آن بخشیده است که با همهٔ دوری و مهجوری از اصول داستان نویسی غرب یا فقدان بعضی از شیوه‌های ویژهٔ مکتبهای گوناگون آن، در نوع خود اثری نمونه و بی‌بدیل است خصوصاً در میان بسیاری از مجموعه‌های داستان ایرانی که طیّ سالیان دراز دوران اخیر نوشته شده است، درخشندگی خاص و امتیاز ویژهٔ خود را دارد.

این خصوصیّت در داستانهای «پاینده» ـ خصوصیّت صد درصد ایرانی بودن، چه از لحاظ ویژگی ادب پارسی و نثر فارسی و چه از حیث مضمون و محتوی ـ دارای چنان اهمیّتی است که بواسطهٔ عمق و اصالت مضمون و استحکام و جزالت بیان، می‌تواند در عین ایرانی بودن، جهانی نیز باشد و درعین ملی و محلّی بودن، انسانی نیز به شمار آید...*

... این بود یادداشتی پیرامون از قلم افتادگان در بررسی داستان نویسی معاصر ایران به قلم دکتر یعقوب آژند که ممکن است از قلم افتادگان دیگری را نیز در بر داشته باشد از آن جمله نویسندهٔ همین سطور است که دیر زمانی داستانهایی در مطبوعات فارسی دوران گذشته می‌نوشت و مجموعه‌ای از آن با عنوان «قفس» به سال ۱۳۵۴ منتشر گردید. شاید «آژند» آن داستانها را نخوانده و این کتاب را ندیده یا خوانده و دیده ولی ذکری از آنها و نام و نشان این نویسندهٔ دیرین را از یاد برده باشد. از اینرو، یك جلد از کتاب «قفس» توسّط «ادبستان» برای این ناقد نسبتاً جوان می‌فرستم تا اگر مطالعهٔ آن را تاب آورد، اشاره به آن را در یادآوری این نویسنده سالخورده مکمّل بررسی خود سازد...

ضمناً ناگفته نگذاریم که:

در سال ۱۳۰۹ قصهٔ کوتاهی با عنوان «همای و همایون» بقلم «علی اصغر شریف» در تهران منتشر شد که از لحاظ مضمون و شکل قصه نویسی، شاید بتوان گفت که تا آن زمان در ایران تقریباً بی سابقه بوده است: قصّه بشکل چند نامه نوشته شده و مضمون آن دفاع از حقوق زنان و شرحی از پریشانی آنان و مظلومیتشان در جامعه‌ای است که برآن «مردسالاری» خشن و تعصب‌آمیزی فرمانروایی کرده است.

زبان قصّه، چون بصورت نامه نوشته شده، زبان ساده‌ای است ولی نمی‌توان گفت که نثر پخته و روانی است و هنوز ویژگیهای مکاتیب و نامه‌های اداری برآن چیره است. گویا «علی اصغر شریف» از کارمندان اداری آن روزگار بوده است.

در پشت جلد این داستان، آگهی توضیحی مربوط به اثر دیگری از «علی اصغر شریف» دیده می‌شود که عنوان «خونبهای ایران» نام دارد و از شرح این آگهی، چنین برمی‌آید که این اثر از روی برخی وقایع تاریخی ایران تهیه شده است: به هر روی، «علی اصغر شریف» نیز در زمرهٔ نخستین نویسندگان پنجاه شصت ساله‌ی اخیر ایران است که در کار داستان نویسی به سبك اروپایی گام برداشته و حق این است که در یادآوری نام و نشان داستان نویسان ایرانی، از قلم نیفتد.... ■

پی نوشت:

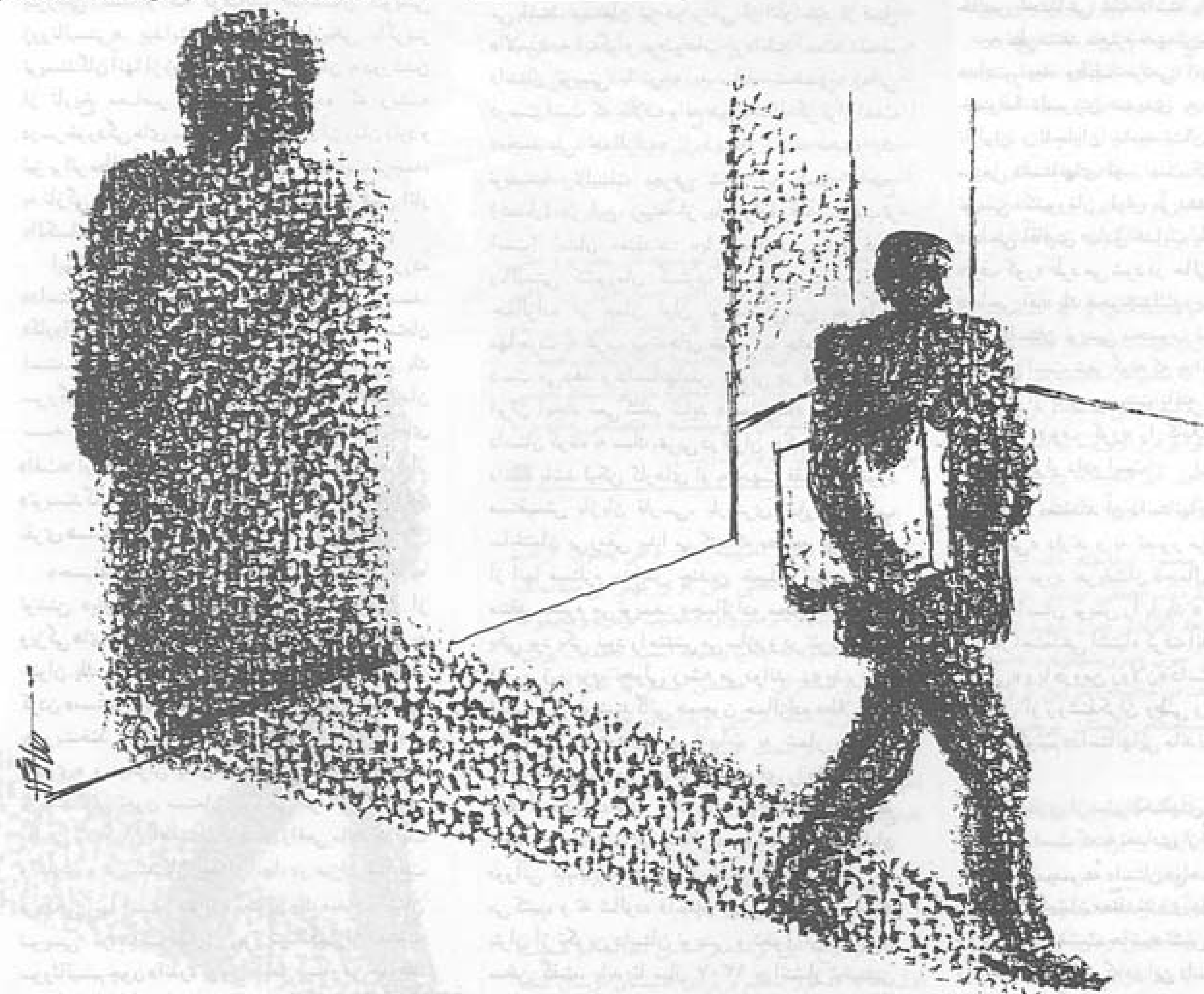
* برای آگاهی بیشتر از کارنامهٔ ادبی تنی چند از زبدهٔ داستان نویسانی که در زمرهٔ پیشگامان داستان نویسی در ادبیّات معاصر فارسی بوده‌اند، به کتاب «نویسندگان پیشگام در داستان نویسی امروز ایران» اثر همین قلم که از انتشارات «شرکت مؤلّفان و مترجمان ایران» است، مراجعه فرمایید. در این کتاب، از زندگی و آثار و روزگار بزرگ علوی ـ جلال آل احمد ـ صادق چوبك ـ ابوالقاسم پاینده و رسول پرویزی سخن رفته است و دیباچهٔ کتاب، حاوی «اصول فنی نقد ادبی» و «مشکلات نقادی در ادبیّات معاصر فارسی» است.

● نقدی برمقالهٔ بلند «سایه به سایهٔ داستان نویسی ایران»

سایه‌های بدون روشنایی...

● علی خورشید دوست

■ درشماره‌های ۵ و ۶ و ۷ مجلهٔ ادبستان مطلبی از آقای دکتر یعقوب آژند تحت عنوان «سایه به سایه داستان نویسی درایران» چاپ شده بود که مطالعهٔ آن مسائلی را درذهن پیش می‌آورد.[۱] ایشان درتقسیم بندی «امواج» داستان نویسی امروز، سه «موج» را تشخیص داده‌اند: داستان نویسی ژورنالیستی، رئالیستی، و داستان نویسی حائل بین این دو طبقه بندی (!) دراین تقسیم بندی، طبقه بندیهای فرعی‌یی را نیز می‌آفرینند که ذکری از چندوچون آنها خواهد رفت. من نمی‌دانم داستان نویسی را چگونه می‌توان این گونه تقسیم بندی کرد، لیکن دروهلهٔ اول باید یادآور شد که اولاً «ژورنالیسم» یك «سبك نگارش» می باشد، درصورتی که «رئالیسم» یك «مکتب نویسندگی» است. بنابراین «ژورنالیسم» درتقسیم بندی مکاتب نویسندگی به حساب آورده نمی‌شود. ژورنالیسم، نوعی نوشتن است، نوعی نگارش روزنامه‌ای است که درآن غالباً به ساخت وزیبایی معمول داستان نویسی عنایتی نشان داده نمی‌شود. دراین «سبك نگارش» فقط انتقال فضا و پیام ومضمون، مطرح است نه زیبائی‌های صناعتی ویا رعایت معیارهای داستان نویسی. داستان نیز معمولاً جنبه‌ای تفریحی را مد نظر دارد وکمتر از ساختمان بهنجاری برخوردار است. البته بعد ها ژورنالیسم ـ به غلط یا درست ـ به کلیهٔ داستانهایی اطلاق می‌شد که به صورت پاورقیهای دنباله دار ودرمجلات به چاپ می‌رسیدند. بنابراین ◀



برطبق مفهوم، [به عنوان مثال درکتاب «حدیث بودن» نوشته‌ی. میاندوآبی] درقالبی ژورنالیستی قرار می گیرد. مکتب رئالیسم، ژانر ی ادبی را دربر می گیرد که به «معیارهای داستان نویسی» پایبند است و فقط باتوجه به محتوا و مضمون آن، این عنوان بدان تعلق گرفته که بعد به آن خواهیم پرداخت. آقای «آژند» سپس می نویسند: «شاید داستان نویسی ژورنالیستی برای بعضی قابل هضم نباشد، برخی عنوان رمانتیك را درمورد آنها به کار می برند.» از گفته‌های منتقد مذکور چنین برمی‌آید که: «آنها که داستان نویسی را جدی گرفته‌اند، رئالیستند و آنها که داستان نویسی را به شوخی گرفته‌اند، ژورنالیست!» و بعد چون داستان ژورنالیستی برای خود ایشان هم گویا «قابل هضم» نبوده، لفظ «رمانتیك» را هم به آن افزوده‌اند. و اما رمانتیك یعنی «کسی که دارای عقاید واحساساتی جدا از تجربیات وواقعیتهای زندگی باشد و درمکاتب ادبی وهنری، به مکتبی می گویند که درتقابل باکلاسیسم و رئالیسم باشد.».

سیرداستان نویسی درایران بعداز مشروطیت معمولاً از دوجنبه ودیدگاه قابل بررسی است: داستانهایی که درفرم رمانهای تاریخی نوشته شدند وگرایشهایی که منجربه نوشتن داستانهای اجتماعی گشتند. منتقدمحترم به این مسأله تقریباً به درستی اشاره کرده‌اند اما می‌توانستند این همه را جداگانه بررسی کنند و نه درقالب «داستان نویسی ژورنالیستی». پیدایش رمانهای تاریخی باگریز نویسندگان آنها از زمان حال واشتیاق آنان به دورشدن از تاریخ معاصر خود همراه بوده که ریشه درسرخوردگی‌های سیاسی نویسندگان آن زمان دارد و نیز براثر مطالعهٔ موج داستانهایی که به عنایت ترجمه، به تازگی از اروپا به ایران راه یافته بود، از قبیل آثار «الکساندردوما» و «اوژن سو».

ایشان «حسینقلی مستعان» را نویسنده‌ای دررده‌ٔ «داستان نویسان اجتماعی» می‌آورند ومی‌نویسند: «کاروانسالار این گروه ازنویسندگان حسینقلی مستعان است... اونسبت به نویسندگان همقطار خود، یك سروگردن بالاتر است. قلم پخته‌ای دارد... تنها رمان سه هزار صفحه‌ای «آفت» او کافی است که اشتها و اشتیاق بعضی از «نویسندگان امروزی» را کور کند تا «ادعا نکنند» اولین نفری هستند که یك رمان چندین جلدی نوشته اند....».

«حسینقلی مستعان» از نخستین کسانی بود که به نوشتن «پاورقی های تاریخی» و شرح بعضی از ویژگی‌های تاریخی دوره خود پرداخت و کمتر به عنوان یك نویسنده اجتماعی مطرح است. نامبردار کردن «مستعان» به عنوان یك داستان نویس اجتماعی به ریشخند گرفتن همه آنچه بوده که «هدایت» و «علوی» و دیگران بدان دست یافته بودند. تفاوت نویسندگانی چون مستعان، اروتقی کرمانی، منوچهر مطیعی و دیگران با داستان نویسان واقعی مانند هدایت و علوی و نویسندگانٌ بعد از آنها، در میزان شناخت فرهنگی آنها است. هدایت بعنوان یك مبدع داستان نویسی در تأثیرگذاری بر بنیانگذاران مکتب سورئالیسم چون «آندره برتون» تأمل بسیار می خواهد. مستعان با تقلیدهای بی‌مایه و افکار بیمارگونه خویشتن خویش را از دست داده و به یك نویسنده «الینه» تبدیل شده بود. خط‌مشی وی وپیروانش ادبیاتی دخترمدرسه‌ای پسند را به وجود آورده بود. به سخره گرفتن برخی از نویسندگان به قول آقای آژند «امروزی» و صحبت از حجم زیاد رمانهایی چون «آفت» (به نحوی که احتمالاً هرچرندی که بتواند کاغذهای بیشتری را سیاه کند، رمان‌تر است!) جنبه نادرستی به برداشتهای ادبی ایشان می‌دهد آیا می‌توان «آفت» را با مثلاً «کلیدر» محموددولت آبادی مقایسه کرد؟!

درادامه بررسی، ایشان به «داستان نویسی حائل بین ژورنالیسم و رئالیسم» می‌پردازند و بدون اینکه مشخص کنند این تقسیم بندی برچه پایه و اساسی صورت گرفته، به معرفی برخی از نویسندگان و آثارشان می‌پردازند که در تصورایشان حائل بین دو طبقه پیش گفته می‌باشند. از جمله نویسندگان مورد نظر می‌توان «علی دشتی»، «محمدحجازی» و «عماد راصع» را نام برد. سئوالی که پیش می‌آید این است که آثار دشتی و حجازی چه تفاوتی با آثار مستعان دارد؟

این نویسندگان در اغلب آثار خود با همان زبان ژورنالیستی به برخوردی سطحی و انتقاد آمیز با فعالیتهای روشنفکری پرداخته و در این زمینه فاقد دیدی عمیق و روانشناختی و سبکی مثال زدنی می‌باشند. مستعان نیز در برخی از آثار خود از قبیل «الامد» به اینگونه موضوعات پرداخته است. تقسیم داستان نویسی با توجه به سلیقه شخصی، زمانی درست است که خلاف واقع هم نباشد. اگر قرار است «محمدعلی جمالزاده» از دیدگاه منتقد محترم یك نویسنده رئالیست معرفی شود، آیا عماد راصع (عصار) در این زمینه از جمالزاده گامی عقب‌تر است؟ ایشان معتقدند: «با جمالزاده سفره قصه رئالیستی کشورمان گسترده می‌شود»، در حالیکه جمالزاده از همان اوان نویسندگی‌اش به دلیل مهاجرت به غرب پیوندهای خود را با جامعه ایران از دست می‌دهد و داستانهایش تحولی در قصه نویسی ایران ایجاد نمی کنند. شاید «جمالزاده» در پیدایش داستان کوتاه به سبك غربی در ایران حکم یك متقدم را داشته باشد لیکن کارهای او به جهت فقدان برخورد مستقیمش بازبان فارسی، بارهنری ندارد و اغلب ساختمان بی‌رمقی پیدا می کند که مطالعه یك صفحه از آنها مستلزم پیدایش چندین خمیازه است. اینکه منتقد محترم می‌نویسد: «جمالزاده مجموعه داستان یکی بود یکی نبود را منتشر می سازد و در نثر داستانی این مرز و بوم، تحولی ریشه می‌دواند....» پذیرفتنی نیست زیرا نویسندگانی همچون جمالزاده «طلایه دار یك دوران شکوفایی در ادبیات به شمار می‌آیند، بی‌آنکه آثارشان مزیت هنری ویژه ای را دارا باشد و فقط از فضیلت تقدم برخوردار خواهند بود. در واقع نخستین داستانهای جمالزاده بیشتر نشانه پایان دورانی است که با نام ادبیات مشروطه از آن یاد می کنیم، و نه شالوده داستان جدید. لذا برای اینکه بتوان از تکوین داستان نویسی و تحول آن در ایران سخن گفت، باید تا سال ۱۳۰۷ و انتشار نخستین مجموعه داستان صادق هدایت چشم به راه ماند.»[۲]

در مبحث مربوط به «داستان نویسی رئالیستی» ایشان می نویسند: «این داستانها از چندین وجه قابل توجه نیستند: زبان آنها، فرم و قالب آنها، و نقادی اجتماعی و گاه سیاسی آنها... نقادی اجتماعی اینها (نویسندگان) اصیل وعمیق است.... محتوای داستانهای آنها بیشتر با نقادی اجتماعی سیاسی آکنده است... دید و برداشت جامعه شناسانه آنان از مسائل و مشکلات جامعه، به آثارشان رنگ و بو.... می‌بخشد.» آقای آژند نیز اشتباه اغلب مدعیان داستان نویسی رئالیستی را مرتکب شده‌اند. اگر رئالیسم را به طور لفظی «واقعگرایی» بدانیم، رئالیسم به عنوان یك مکتب، مکتب ثبت تجربه‌های واقعی زندگی ـ و شاید نویسندهٔ آن ـ است و نه حمایت از واقعیتهای موجود در زندگی گروهی انسان فقیر. بنابراین مطرح ساختن رئالیسم به عنوان مکتب واگویی زندگی دردمندان جامعه تعریف درستی نیست. هرچه که براساس واقعیت داستانی باشد، رئالیسم همانست رئالیسم فقط در خلوت نویسنده حاصل می شود و نه در عکس برگردانی از عرصه‌های تنگ زندگی اجتماعی. دیدگاه جامعه شناسانه و چه می‌دانم اجتماعی به نویسنده بستن، دردی را دوا نمی کند، به نظر می‌رسد با پذیرفتن اینکه نویسنده در وهله اول یك داستان نویس است و نه یك جامعه شناس، دیدگاه فردی در ذهن نویسنده بردیدگاه خالص اجتماعی غلبه داشته باشد.

به نظر منتقد محترم «مهمترین خصلت داستانهای هدایت، بعد وطیف مردمی آنها است که در آنها خصوصاً دلسوزی شدیدی به طبقه فقیر و فقرا و نادارن و ناچاران جامعه نشان می‌دهد و همین بعد مردمی داستانهای او... ست که وی را در قله قصه نویسی کشورمان قرار می‌دهد....» به این ترتیب «حاجی آقا» ی صادق هدایت یك «شاهکار» معرفی و «بوف کور» طرد می شود در حالی که از دیدی نقادانه، «حاجی آقا» یك هجوخنداننده بیش نیست واسلوب و معیار داستان نویسی محسوب نمی شود و «بوف کور» داستانی است شعر گونه که به آفرینش جهانی غربت زده و پر از کابوس دست یافته. این آفرینش، بدعتی است که «بوف کور» را کاملاً در یك چهار چوب داستانی قرار داده است.

ایشان معتقدند آن داستانهایی ماندنی اند که «بار اجتماعی» دارند و به تصور من دیدگاهشان همانند نویسنده مورد تعریفشان «جمال میرصادقی» یکسویه است، داستان نویس را با یك «کارگزار اجتماع» و یا مددکار اجتماعی اشتباه گرفته اند. اگر تجربه «ماکسیم گورکی» و یا «رومن رولان» داستان نویس مورد علاقه بسیاری از روشنفکران وطنی را به یاد بیاوریم، بعید نیست بگوئیم «داستانهایی ماندنی اند که بار اجتماعی ندارند».

بر بسیاری از سایر بخشهای مقاله آقای دکتر آژند ایراد وارد است که به تعدادی از آنها پرداخته می شود:

درباره مجموعهٔ داستان «واهمه های بی نام و نشان» از ساعدی ایشان معتقدند وی در این داستانها به «زار و زندگی یك مشت حاشیه نشین مفلوك جنوب تهران پرداخته». در حالی که در این داستانها اصلاً مسائلی به نام «زار و زندگی» و «حاشیه نشینی فلاکت بار» مطرح

نیست. «واهمه‌های بی نام و نشان» در حال و هوای اغلب داستانهای «ساعدی» نوشته شده و فضایی هولناك با مایه‌های سوررئالیستی دارد و ازهم فروپاشی معیارهای امروزین زندگی به وسیله عوامل روانی یا متافیزیك را محك می‌زند. ایشان مرقوم فرموده‌اند [«عزاداران بیل» در میان آثار ادبی که به «روستا» پرداخته‌اند، ماندنی است.] اگر مراد صرفاً پرداختن به «مسائل روستا و داشتن فضایی فی نفسه روستایی در داستان است که «عزاداران بیل» تنها داستان «روستایی» است که به مشکلات معمولی روستاها و معیشت و زندگی هیچ روستایی در ایران نمی‌پردازد. «عزاداران بیل» تسلط نویسنده برمحیط روستای «بیل» را نشان می‌دهد. روستایی که در جهان نمونه‌ای از آن را نمی‌توان یافت. فضای و هم آلود و حوادث خارق العاده و مرگباری که چون بلای آسمانی به دفعات برمردم روستا نازل می‌شود، مهمترین ویژگی کار «ساعدی» در این مجموعه داستان به هم پیوسته می‌باشد.

در مورد بهرام صادقی نیز نوشته‌اند: «بهرام صادقی هم چون ساعدی پزشك است، با تکاپوی ویژه خودش.

او زیاد نمی‌نویسد و آنچه هم که می‌نویسد با سبك خاصی می‌نویسد، سبك خاصی که بیشتر به فرمالیسم می‌زند تا چیز دیگر.» در اینجا «کلی گویی» آقای آژند مسأله ساز است .اولا ترکیب «تکاپوی ویژه خودش» یعنی چه؟! و ثانیاً «بهرام صادقی» به هیچ وجه فرمالیستی نمی‌نوشته و در داستانهای خویش «به تشریح چنان جنبه‌هایی از روحیات روشنفکران سرخورده می‌پرداخت که پس از او داستان نویس دیگری به فکر مطرح کردن آنها نیفتاده بود. دنیای این آثار، بدیع‌ترین دنیای ذهنی گروههایی از روشنفکران است که نویسندگان ایران تاکنون نتوانسته‌اند بیافرینند.»[3]

برخلاف نظر اغلب نویسندگان و یا منتقدین روشنفکرنما، فرمالیسم این نیست که فرم فقط شکل باشد و فرمالیست کسی که محتوا را نادیده می گیرد و بنابراین هر محتوایی با فرم هماهنگی داشته و فرم بدون محتوا قدغن باشد و محتوا برفرم اولویت بیابد. در این شرایط نویسندگانی به طور غیر منصفانه رو می‌شوند که هیچ حرفی برای گفتن در زمینه داستان نویسی

ندارند لیکن چون به محتوا پرداخته اند سرآمد نویسندگان قلمداد می گردند. تعمقی بیشتر در آثار اوایل انقلاب نشان می‌دهد افرادی چون شهید «دکتر شریعتی» و نویسندگانی چون «درویشیان» و «نسیم خاکسار» زبانزد می گردند، درحالیکه آثار این گروه از نویسندگان کمتر از استحکام داستان برخوردار می‌باشد.

آقای آژند در مورد هوشنگ گلشیری نیز اعتقاد به گرایشهای فرمالیستی دارند و برآنند که: «... به فرمالیسم خاص خود می‌نویسد.» در میان آثار «هوشنگ گلشیری» درباره «شازده احتجاب» به مقدار فراوان سخن گفته شده اما همین رمان کوتاه نوعی اختناق در روزگار سلطنت دو هزار و پانصدساله در ایران را برملا می‌سازد و از این رو «انگ فرمالیسم» منطقی به نظر نمی‌رسد. «گلشیری» فقط در «کریستین وکید» خودش نیست و جنبه تقلیدی اثرش بیشتر است. در ضمن برخلاف نظر آقای «آژند»، «جبهٔ خانه» و «حدیث ماهیگیر و دیو» با «سبك و سیاق قدمایی» نوشته نشده اند، بلکه فقط «معصوم پنجم» این گونه بوده است. «جبه خانه» مجموعه داستانی است که داستان اول آن «جبه خانه» دارای ابعاد سیاسی است و بقیه داستانها از نظر تکنیك و ساخت از بهترین داستانهایی اند که در ایران نوشته شده و به «سبك و سیاق امروزی» نیز هستند. نوشتن «حدیث ماهیگیر و دیو» فقط غیرمتفنن بودن «گلشیری» را نشان می‌دهد وگرنه از ارزشهای ادبی نوشته‌هایش به هیچ وجه نمی کاهد.

منتقد محترم به تعریف و تمجید از ایرج پزشکزاد به عنوان «رمان نویس خوب معاصر» می‌پردازد، در حالیکه حتی در میان خوشبین ترین منتقدین نیز «پزشکزاد» به عنوان یك هزل و هجونویس مطرح است و تنها ویژگی آثار او «بسیار خنده‌دار بودن» و نیز «دوری گزینی از ابتذال مطبوعاتی آن سالها» می باشد. «ماشاءالله خان در بارگاه هارون الرشید» و «آسمون و ریسمون» را منتقد عزیز چگونه توجیه می کنند؟

تحت چنین شرایطی که «پزشکزاد» یا «مستعان» مورد ستایش قرار می گیرند و از شخصی گمنام و حاشیه ای به نام «فضل الله صبحی مهتدی» تعریف می شود و «امیرگل آرا» نامی مطرح می گردد که حتی به نظر خود منتقد «نکبت از سرورروی داستانش می بارد» (!) دور از انصاف نخواهد بود بگوییم ایشان به سایه‌های داستان نویسی ایران پرداخته اند و نه به کلیت متصور آن و داستان نویسی ایران را سایه به سایه دنبال نکرده‌اند. جای شگفتی بسیار است که

منتقد محترم از بسیاری از نویسندگان مطرح و حتی صاحب سبك و فرم از قبیل امیر حسن چهل تن، ناصر مؤذن، علیمراد فدایی نیا و اصغر الهی و... نام نبرده‌اند. [...] برای اینکه بحث به‌درازا نکشد، فقط در خاتمه اشاره می کنم منتقد محترم می توانستند بخشی را هم به «نویسندگان مدرنیست» اختصاص داده و به بررسی آثار آنها بپردازند. [....][4]



یادداشت ها:

۱) پیوند دادن اندیشه های دکتر یعقوب آژندبا زمینه تخصصی و شغلی اش او را بهتر می شناساند. از دکتر یعقوب آژندرمان واره «حدیث بودن» و مجموعه داستان «جغاتو» به چاپ رسیده است. «حدیث بودن» با نثری پرطمطراق و مطنطن بیشتر به آثار کلاسیك ادبیات عرب مثلا جرجی زیدان در «بارگاه لرزان» شباهت دارد و محك قصه نویسی امروز به شمار نمی‌رود. تخصص دکتر آژند بیشتر در زمینه تاریخ عینیت می‌یابد.

۲) صدسال داستان نویسی در ایران، حسن عابدینی، ص ۳۶۴، جلد دوم، نشر تندر، ۱۳۶۸.

۳) ـ شماره ۲، صفحه ۲۷۲.

۴) توضیح: این نوشته براساس مطالعه دو قسمت اول مقاله مذکور تنظیم و برای ادبستان ارسال شده است.

یک ویلن و یک شهر

● افشین صنایعی



■ وارد اتاق شد. به نرمی و آرامی رفت کنار پنجره و به بیرون نگریست. هیچ اتفاقی که ارزش دیدن داشته باشد در شرف وقوع نبود. پنجره را باز کرد. نسیمی سبك از بیرون بر صورتش لغزید. دستی به صورت خود کشید: موهای ریز صورتش را در زیر انگشتان حس می کرد، دو روز می شد که ریشش را نزده بود. هوای داخل و خارج برایش تفاوتی نداشت. ولی دلش می خواست که پنجره باز باشد تا وقتی او «ویلن» می زند، صدای ساز او را همه بشنوند و از هنرنمایی او استفاده کنند. چشم به اطراف گرداند تا کسی را ببیند و مطمئن شود حداقل یك نفر هست تا به اجرایش گوش کند. خود را آماده کرده بود که از دور پیرزنی با سبدی در دست هویدا شد. پیر زن عصا زنان به آرامی پیش می آمد، با سری خم شده و بدنی نحیف و لرزان، عینکی برچشم و موهای سپید... جوان خوشحال شد. از دور کسی می آمد، و گرچه پیر بود و احتمالاً گوشش سنگین، اما برای شنیدن صدای ساز او کافی و شایسته به نظر می رسید. با خود فکر کرد در آینده، در روزگاری نه چندان دور، دیگر محتاج شنونده‌هایی پیر، پارهگذرانی بی ذوق و شور نخواهد بود، دیگر وقت با ارزش خود را در جستجوی «گوش» برای نوای ساز خود تلف نخواهد کرد. او لحظه‌های کوتاه بیکاری را به تصنیف آثار جاودانی تاریخ موسیقی اختصاص خواهد داد: موسیقیدان برجسته! کسی که آثارش را در تالارهای بزرگ جهان، همچون تالار وین، بالشوی مسکو، اپرای برلین رم یا اپرای پاریس، در حضور هزاران نفر اجرا خواهند کرد، نام بلند آوازه‌اش، در کنار بزرگان جهان موسیقی چون پاگانی نی، شوپن واولیك خواهد درخشید. او در مقایسه با بتهون نه تنها چیزی کم نداشت، بلکه یك جفت «گوش» هم اضافه داشت. برای نزدیکی بیشتر با چهره‌های بزرگ بود که از ماهها قبل دیگر به سر و وضع و لباس خود بی اعتنا شده بود....

روزی که کنسرتی از آثارش را در برلین اجرا کنند مشتاقان موسیقی کلاسیك از چهار گوشه گیتی برای شنیدنش رهسپار این شهر خواهند شد. صفهای طویلی تشکیل می شود و هجوم جمعیت چندین بار آغاز کار «ارکستر» را به تعویق می اندازد، ولی عاقبت با دخالت ماموران مودب انتظامی اوضاع عادی می شود... وبعد با حرکت دست او، با حرکت دست آقا «هیوا»، که به جانشینی «فون کارایان» مرحوم منصوب شده، کار ارکستر آغاز می شود. چه قدر خوب می بود اگر «فون کارایان» زنده می شد و با رهبری گروه، هم خودش از اجرای اثر «هیوا»ی نابغه و جوان لذت می برد و هم بر زیبایی اجرا دو چندان می افزود.

حرکت چوب نازك رهبری، حرکت یکنواخت «آرشه»ها، ضربات ناگهانی سازهای کوبی، کلارینت، ابو، کنترباس، طنین صدای گروه کر، هارپ و در پایان هلهله تشویق پایان ناپذیر مردم و کف زدنهای متوالی و بازگشت چند باره «هیوا»، تعظیم‌های مکرر نوازندگان و باز دستهایی که بر هم کوفته می شد،... عاقبت مدیر تالار از «هیوا»، از این آهنگساز جوان که ره صدساله را یك شبه پیموده، می خواهد که به روی «سن» برگردد و به ابراز احساسات «شنوندگان تماشاچی» پاسخ

دهد، و او با گامهایی استوار و گردنی افراشته به نرمی بالا می‌رود و روبروی جمعیت با سینه پیش داده می‌ایستد، آنگاه سر را بالا می‌برد و لبخند می‌زند و شادمانه و موقرانه کرنش می‌کند. دست زدنهای مردم دوباره اوج می‌گیرد و او بار دیگر تعظیم می‌کند و از «سن» فرود می‌آید، همه دستها را برای دست دادن با او جلو کشیده و به سویش هجوم می‌آورند. چهره‌ها از شادمانی می‌درخشند و در دستان عده‌ای کاغذ و خودکار به چشم می‌خورد، کاغذ و قلمی برای امضاء گرفتن یادگاری از برجسته ترین آهنگساز قرن در زمان اجرای آثارش، وقتی ماموران سیل جمعیت را می‌شکافند، «هیوا» راهی به سمت اتومبیل هشت سیلندرش می‌جوید. دیگر هلهله مردم برلین را پر کرده است و آنی غریو آنان قطع نمی‌شود. آهنگساز برجسته به میهمانسرا که می‌رسد دیگر تشویق مردم برایش چندان مهم نیست. واو حالا دیگر به قطعه بعدی می‌اندیشد و دائم در حال تغییرات لازم در نتهای لغزان در ذهن است. قطعه بعدی باید یك اثر استثنایی باشد، طوری که بار دیگر جهانیان را غرق در حیرت و عالی ترین احساسهای انسانی کند و نبوغ او را ـ به عنوان یك هنرمند همه اعصار ـ به ثبوت رساند.

... پیرزن گرچه به آرامی عصا می‌زد و هرگام خود را با احتیاط بر می‌داشت، ولی دیگر مدتها بود که از زیر پنجره رد شده بود و حتما اینك درخانه خود روی صندلی نشسته و در حال خمیازه کشیدن بود. وقتی «هیوا» سرش را همان طور که غرق در تفکرات بود از پنجره به بیرون برد و با محوطهٔ خالی از پیرزن روبرو شد، تازه به یاد آورد که سفر پر افتخار او به تالارهای موسیقی جهان باعث از دست دادن یك شنوندهٔ دست به نقد شده... آهی کشید و مرد نگهبانی را که آن دورها نشسته بود دید. بی‌گمان صدای سازش به او نمی‌رسید... برگشت و به «ویلن» و «آرشه» که درکنار دفتر «نت»های گوناگونش قرار داشتند، نگریست. چه قدر ساکت و بی صدا و محجوب به نظر می‌رسیدند ولی وقتی بر هم کشیده می‌شدند، یکباره آوای عشق و امید از میان سیمها به بیرون می‌پاشیدند «هیوا» با خود فکر می‌کرد که ویلن به آرشه چه می‌گوید، چنین عاشقانه؟ و او چه پاسخی می‌دهد، چنان رویایی، که ما شنونده‌ها مسحور آن راز و نیاز می‌شویم؟

درد دل مخترع این ساز چه بوده که با نوای ساز خود در دلها شور می‌افکند؟ پیش خود می‌اندیشید: «هیچ کس مثل من در این‌مورد احساس و فکر نمی‌کند، چون هیچکس چون من آیندهٔ درخشانی در کنار این ساز جادویی ندارد...» پس به یاد آورد که باید تمرین کند، تمرینی بی‌وقفه که از او استاد بی بدیل ویلن و موسیقی دان و آهنگساز بزرگ زمانه بسازد.

عصر شده بود و چند تا از بچه‌ها در محوطه بازی می‌کردند. بهترین شنونده‌ها این بچه‌ها بودند، انسانهای نوپایی که اگر او با ویلن و موسیقی آشنایشان می‌کرد و عشق به نوازندگی را در وجودشان برمی‌انگیخت، مسلماً چهره و ذات موسیقی جهان را دگرگون می‌کردند و تصویرها و نامهای بزرگشان در کنار یکدیگر، زینت بخش کتابها، روزنامه‌ها و مجلات می‌شد، به ویژه اگر او شخصاً آموزش آنان را به عهده می‌گرفت با تشکیل یك جرگهٔ جوان و ورزیده، می‌توانستند قطعات پیچیده و دشوار و ارزشمند را در تالارهای مختلف اجرا کنند نوازندگانی چیره دست، بر روی صندلیهایی کنار هم، به صورت نیمدایره‌هایی سحرانگیز؛ و او چون رهبری با درایت، پشت به تماشاچیان نشسته در تالار، اجرا را با یك حرکت سریع چوب آغاز می‌کند و تا پایان قطعه لحظه‌ای آرام ندارد و گاهی چنان به هیجان می‌آید و خود را حرکت می‌دهد که به نفس نفس می‌افتد، ولی در آخر وقتی صدای تشویق حاضرین بلند می‌شود، خستگی مدتها تمرین و رهبری ارکستر از تنش به در می‌رود. گروه از صندلی‌ها برمی‌خیزند و همراه با او تعظیمی کرده، از روی صحنه خارج می‌شوند...

خورشید هم حالا از صحنه خارج شده و صفحهٔ آسمان را خاموشی فراگرفته است نوازندهٔ جوان در تاریکی ویلن و آرشه خود را نمی‌بیند. بچه‌های بازیگوش امروز و نوازندگان برجستهٔ فردا هم حالا دیگر به خانه رفته‌اند... او از جا بلند شد و چراغ را روشن کرد. احساس گرسنگی آزارش می‌داد. خواست برای شام چیزی درست کند، ولی در گفتگویی سریع با خود، به این نتیجه رسید که بهتر است ابتدا تمرین را انجام دهد، چرا که مهمتر و حیاتی ازهرنان و آبی به نظرش می‌رسید و افتخار آینده در گرو این تمرین و تمرینهای دیگر بود.

یك بار از کنار پنجره بپاخاست. این بار می‌دانست که در آغاز شب نباید دنبال گوش هنردوست و موسیقیدانی بگردد، پس برای خودش تمرین می‌کرد. رفت و آرشه و ویلن را در کف گرفت. چند بار آرشه را روی سیمها کشید، ولی نوای مطلوب به گوشش نرسید. شروع به کوك کردن ویلن کرد. کسانی صدا زدند: «هیوا...» برای امتحان عملی ویلن نوازی... تا انتهای راهرو دست راست با سرعت دوید، ولی پشت در که رسید یکباره ایستاد. قلبش با صدای تند می‌زد. کف دستانش خیس از عرق بود. دهانش هم خشك شده بود. خواست در را باز کند، اما نتوانست و مکث کرد؛ ولی بالاخره برهیجان خود فایق آمد و با یك حرکت در را باز کرد و به داخل پرید و شروع به زدن ساز خود کرد.

دو نفر استادی که قرار بود از او امتحان بگیرند، حیرت زده تماشایش می‌کردند. عاقبت خسته شد و ایستاد و با چشمان پرسشگر نگاههای آنها را پاسخ گفت: هر دو استاد معتقد بودند که کارش فوق العاده است، بی‌نظیر است، اصلاً احتیاج به آزمایش بیشتر نیست، او تمامی افتخار آینده است، استادی جوان و با استعداد است و اصلاً آن دو تن شایستگی آزمودن او را ندارند. یکی از آن دو گفت: «اگر چه از سر خودساز شما در ابتدا به خشم آمدیم ولی حالا می‌فهمیم که کارتان بی‌نظیر و استادانه بوده، و ما را غافلگیر کرده و حسابی به وجد آورده است.»

آرشه از دستش پایین افتاد و به یاد آورد که باید ویلن را کوك کند. پس ساز را کوك کرد، آن طور که واقعاً می‌خواست. حالا دیگر شب به نیمه رسیده بود و چـراغهـای خـانـه‌هـا یکی بعداز دیگـری خاموش می‌شد، ولی او ناگهان آرشه را بر سیمها کشید و شروع به زدن کرد. آرشه بر سیمها کشیده می‌شد و نتها از فوران موسیقی به بیرون می‌ریختند. بی وقفه می‌نواخت، توقف نمی‌کرد. هیچ چیز دیگری برایش مهم نبود. حالا او بود و ویلن و هرچه که آموخته بود، از «دفتر» و «نت» و «اتود»... او بود و کلید سل و آوای غریب و شگفتی آور موسیقی. به روشن شدن چراغها اعتنایی نداشت، برایش صدای ویلن مهم بود، انتهای یك قطعه آغاز قطعه دیگری بود... همه بدیع و بکر و برانگیزاننده.... بیدار شدگان، چون سحر شدگان گوش می‌دادند، هر کدام در حالتی با قیافه‌ای و با درك و فهم خاص خودش گوش سپرده بود. همه چون سنگ بی حرکت مانده بودند. چنین واقعه‌ای را به یاد نداشتند، تاکنون در این موقع شب و در دل تاریکی به نوای موسیقی از خواب برنخاسته بودند. گرچه در آغاز کمی عصبانی بودند، ولی حالا افسون شده بودند.

هیچ کس لب نمی‌جنباند. همه در پله‌ها، کنار درها و زیر روشنایی ماه و ستاره‌ها، خاموش مانده و سراپا گوش شده بودند. هیوا در اتاقی با پنجره‌های گشوده، بی خبر از بیرون آرشه می‌کشید. همه جا و همه کس را به تحرك واداشته بود. قلبش همراهی می‌کرد و آرشه آنی از حرکت باز نمی‌ایستاد. قدرتش خارق العاده شده بود. حالا اگر خودش هم می‌خواست نمی‌توانست از نواختن دست بردارد، تمام وجودش لبریز از موسیقی بود، تمامی چهره‌های تاریخ موسیقی اینك به دور سرش می‌چرخیدند، چهره همیشه غمگین «لودویك» حالا می‌خندید، حتی فون کارایان هم با چوبش او را رهبری می‌کرد. او حالا دیگر به زدن آثار دیگران نمی‌پرداخت و آنچه از ساز او خارج می‌شد اثری بود که تا به حال هیچ کس نشنیده بود، امواج نتها و آواها چه آهنگ شگفت و چه ریتم خاص و چه ضربان دقیقی داشت، با آهنگی روحانی و دلنواز.... جمعیت حالا فقط محدود به افراد ایستاده در راهروها و پله‌ها نبود، که در تمامی محوطه اطراف و زیر پنجره‌ها هم مردم گوش فرا داده بودند و آهنگ جدیدی را می‌شنیدند که تا به حال نظیر آن را نشنیده بودند. ناگهان نوایی تازه با زمزمه‌ای نرم که دخترك خردسالی شروع کرده بود، همراه با ترنم ساز اوج گرفت و با کلماتی نشاط بخش در هوا پخش شد. ناگهان غریو همراهی توسط همه مردم به هوارفت،غریو هماهنگ باموسیقی،همچون آوای یك گروه کر عظیم شهر را تکان داد و روشن کرد.

صدا از راهروها خزید و همه جا پر شد از زمزمه و غریو هماهنگ هیوا هم شنید. و با شدت بیشتری به ویلن زدن پرداخت. همه یك صدا شده بودند و همه می‌خواندند، همه و همه چراغهای بیشتری روشن شد و صداهای قوی‌تر و بیشتری در درون آواها وارد شد هیوا از اتاق خارج شد و در حالی که می‌نواخت از خانه بیرون رفت. به راهروها گام گذاشت و بر هیجان مردم افزود و بی وقفه نواخت، همراه جمعیت توی راه پله‌ها، به محوطه قدم نهاد. اوویلن می‌زد و مردم می‌خواندند. باز حرکت کرد، همراه جمعیت بزرگی از مردم، وهمه با هم راه افتادند.... به هر خیابانی که گام می‌گذاشتند چراغهای زیادتری روشن می‌شد و غریو افزونتری به هوا بر می‌خاست، حالا همه شهر با آوای ساز «هیوا» امیدبخش‌ترین سرودها را می‌خواند و با همه وجود به نشاط آمده بود... سپیده صبح در کار دمیدن بود و خواب اندك اندك برهیوا غلبه می‌کرد. ■

شعر معاصر جهان

باجوهرخون...

● عبدالله پشیو



«عبدالله پشیو» به سال ۱۹۴۵ در روستای «بیرکوت» تابع استان هولیر (اربیل) زاده شد. او دکترای رشتهٔ ادبیات کردی را از دانشگاهی در شوروی گرفت و سپس در دانشگاه «الفاتح» کشور لیبی به تدریس پرداخت. پشیو از سن چهارده سالگی شعر سروده است وتا کنون مجموعه‌های اشك و زخم (۱۹۶۷)، بت شکسته (۱۹۶۸)، شبنامه یك شاعر تشنه (۱۹۷۲)، دوازده درس برای بچه‌ها ۱۹۷۹، شبی نیست که شما را به خواب نبینم (۱۹۸۰) و منظومهٔ صدها سال (۱۹۸۱) را منتشر کرده است.

□ دو نفر از خوانندگان صاحبنظر و علاقمند به صفحهٔ «شعر معاصر جهان» ادبستان از دو شهر مختلف، بدون اطلاع از کار یکدیگر، هرکدام چند شعر از این شاعر کرد را انتخاب و ترجمه کرده و برای ما فرستاده‌اند. از آنجا که بعضی از این شعرها به وسیله هردو نفر ترجمه شده بود، به ناچار، تنها یکی از آن دو را انتخاب کردیم. با این توضیح که حتی چاپ کردن دو ترجمه از یك (یاچند) شعر یکی از شعرای معاصر جهان، نه تنها نوعی تکرار بیهوده نیست، که بعضاً به درك بهتر خواننده از شعر نیز کمك خواهد کرد.

اگر این بار برگردم

۱

اگر این بار برگردم
بامدادان
چونان برّه‌ای کوچك
در علفهای خیس می‌غلتم
و گیاه گس را می‌جوم
تا سرحد خستگی
و ساقهایم را
به روی شبنم سرد می‌سایم
تا مرز کوفتگی.

□

اگر این بار برگردم
چونان سموری
از درختان بلند گردو فراز می‌شوم
چونان تکّه ابری کم ارتفاع
برسر کشتزار می‌گردم
و چونان بیدکنار جویبار
برسر تمام صخره‌ها خم می‌شوم
اگر فقط این بار برگردم

□

اگر این بار برگردم
می‌نگرم
گل گندم چه سان زرد می‌شود
انار و سیب چه سان بار می‌آیند
کبکان کوهی آشیانه را چه سان می‌سازند
و نگاه می‌کنم
جوجگان چه سان پر و بال می‌گیرند

پرستوهای مهاجر
چه سان روی سیمهای برق راه
به صف می‌شوند
و جوی‌ها از کجا می‌آیند
به کجا باز می‌گردند!
اگر این بار برگردم
از سرپستان هرچشمه‌ای
جرعه‌ای آب می‌نوشم
تا همه را مادر خود سازم
:ر هرغاری
بی
سربرسنگی می‌گذارم
تا همه را گهواره خود کنم
اگر این بار برگردم
برای لال‌ها
زبانی از آتش می‌آورم
برای پرنده‌های بی‌بال
شهپری از شعله

□

اگر این بار برگردم
«بچه‌ها به من آموخته‌اند ـ
بی شیرینی، به خانه‌ای سرنکشم
تا بهای بسیاری، نرم و ساده ـ
برای بچّه‌ها ببندم
در جشن تولدشان
ـ که ندارند ـ
شرکت می‌کنم.
به جای شمع
انگشتهایم را روشن می‌کنم
مردمك چشمهایم را می‌افروزم

و نوزاده ترین شعرم را
□
اگر این بار برگردم
هر گهواره‌ای که سر راهم باشد
آهسته برسرش خم می‌شوم:
آخ بچه‌ها!
آخ! اگر فقط این بار برگردم
□
مادرجان من
یادم هست، وقتی کودك بودم
عاشق طعم تلخ و گس بودم
خاك می‌خوردم
گل می‌جویدم
و تو سیلی‌ام می‌زدی
و همه را بیرون می‌آوردی!



مادرجان من
اکنون بزرگم و کودك نیستم
عاشق طعم تلخ و گس نیستم
اما اگر این بار گذرم
به «بیرکوت» بیفتد
و باز هم سیلی‌ام بزنی
و یا شیرت را برمن حرام کنی
من بازهم دوك کودکی‌ام را می‌ریسم
درخت، سنگ، خاك، گل
و هرچه سر راهم باشد، می‌لیسم!

مترجم: آکوغریب

□□□

خواب

پاهایم را زنجیر کردند
دستهایم را دستبند زدند
برگردنم خنجر نهادند
و پرسیدند: «چه نام دارد دلدار تو؟»
لب فروبسته، سنگ‌وار ایستادم
آنگاه...
به رویشان خنده زدم!
□
چشمهایم را در آوردند
سلام را بریدند
دشنه‌ای در قلبم فرو کردند
خون غرید
به سان رعد و برق، و
باز، نمردم.
□
آنگاه که خونم
شعله‌وار فوّاره کرد
و برزمین پاشید،
جلادها
آمدند و دستهاشان را
در خون فرو بردند
و با چوب، برهم زدند خونم را:
حرف نامی سربریده

نقشهٔ کشوری دزدیده
همچون تار و پود در هم آمیخت
هرقدر دست درآن کردند،
هرقدر چوب در آن کردند،
نتوانستند جدایشان کنند از هم!

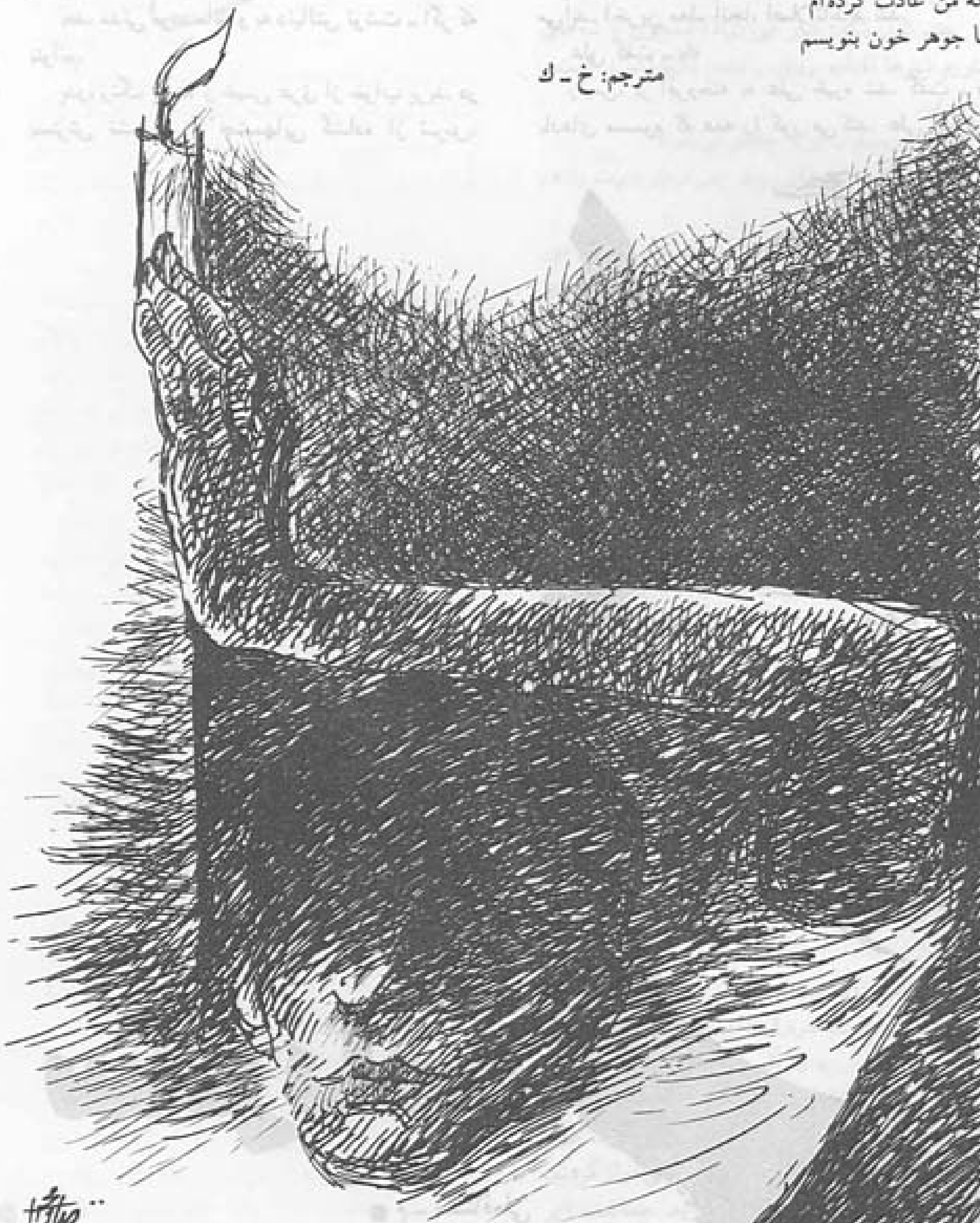
از پا نمی‌افتیم

ما چون درختیم
گاهی می‌خوابیم،
می‌خوابیم،
ما چوپانان با گله به شبچرا رفته‌ایم
که در خواب نیز ایستاده‌ایم،
ایستاده‌ایم،
از پا نمی‌افتیم

قادر به نوشتن نیستم

قادر به نوشتن نیستم
جز با خون قادر به نوشتن نیستم
نیزه‌هاتان را تیز کنید
خنجرهاتان را صیقل بزنید
تمام بدنم را شیارشیار کنید
که من عادت کرده‌ام
با جوهر خون بنویسم

مترجم: خ ـ ک



سفرنامه

● م ـ مشتاقعلی

■ تند باد زوزه می کشید و تن زبرش را ـ مجنون وار ـ بر در و دیوار می کوبید و خار و خاشاك و غباری بدبو، بر روی پنجره می پاشید.

علی، پیش از رفتن به اداره، دفتر یادداشت را از طاقچه و از جلو عکس کهنهٔ مادرش، برداشت عکس را با دست رنگ کرده بودند و در آن، مادر با روسری آبی و لبخند محزون، روبرویش را نگاه می کرد.

علی، در دفتر نوشت ـ امروز، بیست و هشت ساله می شوم. امروز، روزی است که باید به زندگیم معنی بدهم.

بعد، مدتی مردد ماند و به دنبالش نوشت ـ اگر که بتوانم.

پدر، رنگ پریده و خیس عرق از خواب پرید. در بسترش نشست. با چشمهایی گشاده از ترس، روبرویش را نگاه می کرد. باد، در اطاق را باز کرد و گرد و غباری بویناك به اطاق ریخت. پدر، از بستر بیرون آمد. پای فلجش به دنبالش کشیده می شد. پدر، مچ علی را محکم گرفت. ملتمسانه نگاهش کرد. گفت ـ نرو. خوابهای بد می دیدم. علی، دستهای پدرش را باز کرد و بیرون آمد. صدای ناله‌های پدر، مثل زوزه‌های سگی پیر و وامانده بلند شد.

□□

باد زوزه می کشید و از حیاط وسیع و خلوت اداره می گذشت. غبار، نفس را بند می آورد. علی، در باد به سختی از میان ردیف درختهای خشکیده، که شاخه‌هایشان با صدایی موذی می شکست، می گذشت.

ساختمان دراز و غبار گرفتهٔ اداره، با در آهنی خاکستری و بزرگش، پشت درختهای خشکیده بود. پنجرهٔ دفتر، در شن و غبار صدا می داد. رئیس اداره، همان طور که تقاضانامه را می خواند، گفت ـ سالهاست که هیچ معلمی حاضر نشده است به دارزین برود. بدترین جای این منطقه و شاید ایران است.

علی گفت ـ بله

رئیس گفت ـ با مردمی که از غریبه‌ها بدشان می آید. آخرین معلم آنجا، اصلا ناپدید شد.

علی گفت ـ بله

رئیس، بر افروخته به علی خیره شد. گفت ـ و بادهای مسموم که همه را کور می کند. علی چیزی نگفت.

رئیس پرسید ـ پس برای چیست؟

علی گفت ـ ریشهٔ مادریم از آنجاست. باید کمکشان کنم.

رئیس، زیر تقاضانامه را امضا کرد.

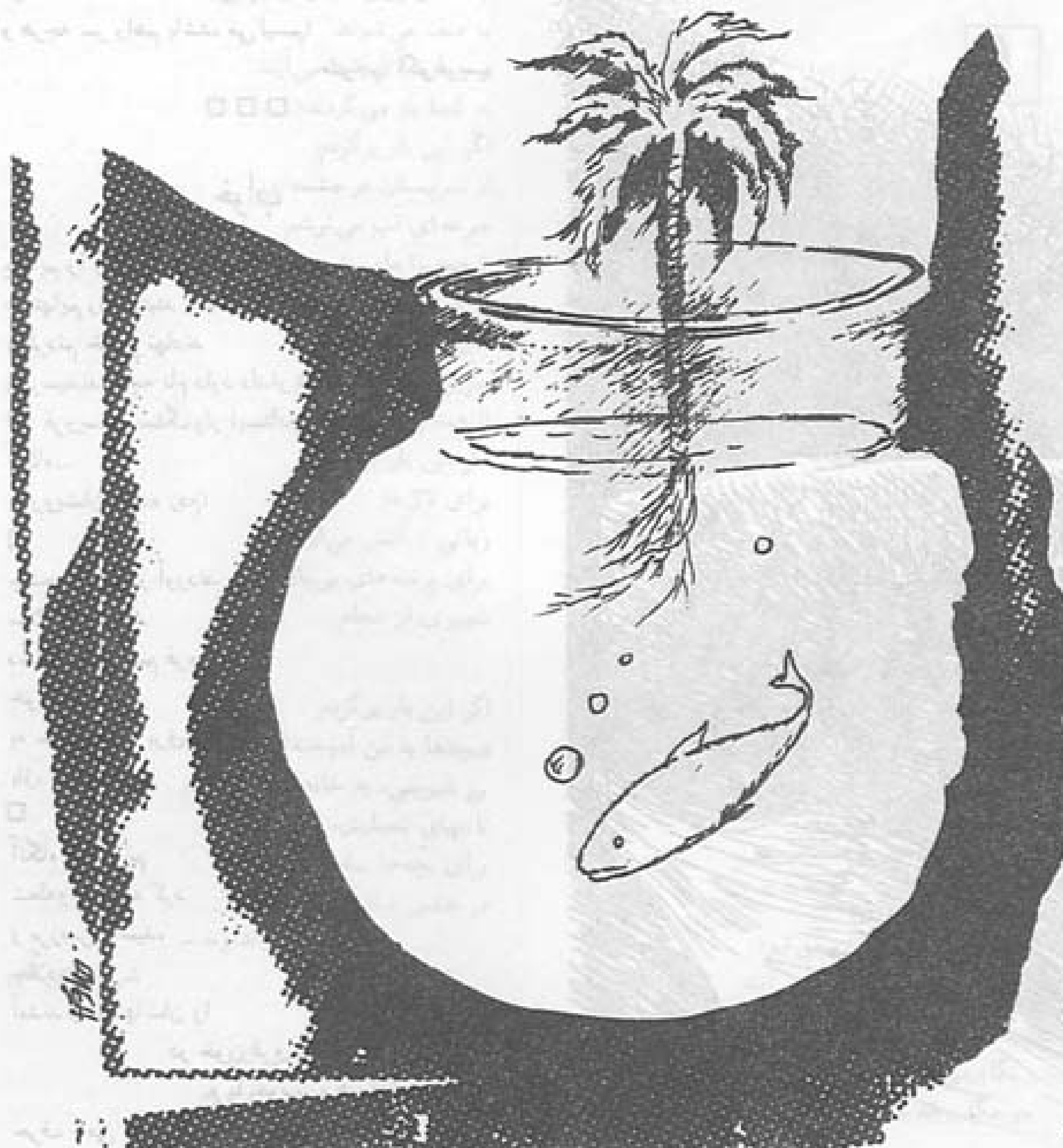
در خیابان شنی جلو اداره، جماعتی قوز کرده، زیر تابوتی را گرفته بودند. آهسته، از جلو علی گذشتند. زنها شیون می کردند و چادرهای سیاهشان در باد تاب می خورد و خیابان را می پوشاند.

□□

شب، هوا آرام شده بود و در آسمان زلال بی کران، موجاموج کهکشان و ستاره‌های تابناك بود. هوا از بوی درختها و نخلها، سبز و معطر شده بود.

علی و پدرش، بر روی حیاط، کنار حوض نشسته بودند. ماهیها بر سطح آب آمده بودند و نور فانوس را می نوشیدند. پدر، دستهایش را در حوض شست. آب به پای بوتهٔ گل محمدی ریخت. آمد و کنار علی نشست. سماور می‌جوشید و جهان بر بلور آبی شادمانی می رقصید.

پدر گفت ـ اولین بار، مادر مرحومت را کنار یك بوتهٔ گل محمدی دیدم. خیلی قشنگ ولی بی کس و کار بود فقط یك دایی پیر داشت. آنوقتها برای تجارت به دارزین می رفتم که سر سبز بود. مادرت را همانجا دیدم. در این شهر، غریبی و همهٔ آزارهای مرا تحمل کرد. بعد از ازدواجمان هیچ کس سراغش را نگرفت. علی، تو



حالا غریب آنجایی. چه می‌دانی که چه می‌شود؟ نرو. آرزو دارم دامادت کنم. ای کاش که دختر عمه‌ات زنده بود.

علی آه کشید. گفت ـ تو که نبودی، هر غروب، مادرم کنار گل محمدی می‌نشست و گریه می‌کرد. من هم روبرویش می‌نشستم. مادر، سر مرا می‌گذاشت روی سینه‌اش و می‌گفت ـ علی، بزرگ که شدی، قوم و خویشهایت را از یاد مبر. سلام مرا به دارزینیها برسان. برای اینهاست که می‌روم.

علی و پدر، خاموش شدند. ناگاه، در جایی، دری محکم به هم خورد. ستاره‌یی پاره شد و خش خش کنان از آسمان گذشت.

پدر، ترسیده، برخاست. گفت ـ ای نشانهٔ شوم.

علی لبخند زد. ستاره‌یی دیگر هم پاره شد و شعله کشید. سراسر آسمان زرد شده، پر از خشاخشی عظیم شده بود. علی کنار پدرش رفت. هر دو، همچون مجسمه‌هایی از جنس ترس، به آسمان خیره ماندند.

هنوز شنزار خاکستری سحر برجای بود که علی و پدر برای رفتن به سرراه دارزین، از خانه بیرون آمدند. خوابِ شفافِ کوچهٔ دراز و خاموش در طنین چوبدستِ پدر می‌لرزید. جلو ویرانه‌های آسیا خرابه، کنار بوته‌های انبوه خار و زباله‌ها و لاشهٔ پوسیدهٔ گربه‌یی، پیرزن مجنون نشسته بود. موهای قرمز و چرکش درهم تابیده بودند. صورتِ درازِ استخوانیش پر از کبره بود. پیرزن، آهسته سر بالا آورد. چشمهایش مثل دو شیشهٔ نیز درخشیدند. نگاه پدر و پیرزن به هم افتاد. پدر، با ترس، بازوی علی را گرفت.

علی و پدر، کنار کوره‌راهِ شنی دارزین نشستند. پدر چوبدستش را کناری گذاشت و سیگاری گیراند. هردو خاموش بودند. چشمهای پدر غرق اشک شدند. جلو خزید و گونه‌های پسرش را بوسید. گفت ـ پدر خوبی برایت نبودم. مرا ببخش. بعد، دستهایش را رو به آسمان دراز کرد و نعره زد ـ خدا و های های به گریه افتاد. دستهایش را بر روی خاک مالید و زیر بغلش پنهانشان کرد. گفت ـ اینست سرنوشت و مکافاتم. من که به زنم و تنها بچه‌ام بد کردم، حالا در پیری و مریضی، تنها می‌میرم.

پدر، اشکهایش را پاک کرد. گفت ـ کامیون آمد.

یک کامیون سیاه و بزرگ، ناگهانی و بی‌سروصدا، از شیب تپّه بالا آمد. بوی غلیظِ خون و آهن می‌آمد. کامیون، بالاتر ایستاد. از قسمت عقبش، لخته‌های خون فرو ریخته و خشک شده بود.

راننده پیاده شد. پیراهنی سیاه به‌بر داشت. با پدر دست داد و روبوسی کرد. پدر، چیزی به گوش او گفت و علی را نشان داد. راننده به علی گفت ـ بیا بالا.

علی، ساک پر از کتابش را برداشت و سوار شد. کامیون زوزه کشید و از جا کند. علی برگشت و از پسِ شیشه، پدرش را نگاه کرد که لنگ‌لنگان دور می‌شد.

علی و راننده، خیلی وقت ساکت بودند. کامیون، در شن فرو می‌رفت و بالا می‌آمد. راهِ باریک پیچ‌وتاب می‌خورد و در آن آفتابِ سفیدِ تند و هُرم سوزان، از دیار کابوسهای کژ و مژ می‌گذشت. خورشید در یک وجبی اطاقک کامیون، شعله‌ور بود. علی به همهٔ اینها توجهی نداشت و در همه جای بیابان، مادرش را می‌دید که نگران، او را نگاه می‌کند. شعلهٔ پهنِ شن و باد، راه را پنهان می‌کرد و بر شیشهٔ کامیون، به شدّت مشت می‌کوفت. کمی انحراف از جاده، که حالا بسختی دیده می‌شد، کامیون را تا نیمه در شنهای سوزان و روان فرو می‌برد. راننده، بی‌آن‌که نگاه از روبرویش برگرداند، گفت ـ هیچ دیوانه‌یی حاضر نیست به اینجا بیاید، من که برای تاجری کار می‌کنم، ناچارم امروز، بار را ببرم بالای دارزین تحویل بدهم.

مدتی، هر دو ساکت ماندند. حالا از طوفانِ شن گذشته بودند. راننده، قوطی‌ای از جیبش بیرون آورد. از علی پرسید ـ نسوار می‌خواهی؟

علی گفت ـ نه.

راننده، قدری نسوار برداشت. آنرا با کیف مکید. لحظه‌ای چشمهایش را بست.

گفت ـ تشنه‌اند. با غریبه‌ها هم بد هستند. جوان، بدابه‌حالت که راهِ آب را ندانی. آن معلم قبلی را هم من به دارزین بردم و بعد، شنیدم که در چاهِ خاموشی تلف شد.

راننده، شیشهٔ کامیون را پائین کشید. نرمه بادی با بوی مُردار، به اطاقکِ کامیون ریخت. راننده به بیرون تف کرد.

چند شن‌پشته، کنار کوره‌راه، همچون لاشه‌های متورم شترها افتاده بودند. راننده، نگهداشت. گفت ـ رسیدی.

علی، پرسید ـ کرایه چقدر می‌شود؟

راننده گفت ـ مجانی بود. پس‌فردا، پدرت را هم می‌آورم.

علی با تعجب پیاده شد. کامیون، زوزه‌کشان دور شد. علی، ساکِ پر از کتابش را برداشت و رو به سوی دارزین به راه افتاد. در پسِ شن‌پشته‌ها، آسمان و کلبه‌ها در تفِ تبدار آسمان متلاشی می‌شدند. کلبه‌ها، گودالی سیاه بجای در و دو حفرهٔ تیره و گود، در دو طرف داشتند. باد داغ می‌نالید و در میان کلبه‌ها می‌پیچید. علی، بهت‌زده و ترسیده، کلبه‌ها را نگاه می‌کرد. بی‌اختیار برگشت و به کامیونِ سیاه، که در پسِ پردهٔ لرزانِ شن و باد دور می‌شد، نگاه کرد.

درمیانِ شن‌پشته‌ها، قبرستان بزرگ و کهنه‌یی، با قبرهای فرو نشسته بود. چند مرد و زنِ قوز کرده، در شیون باد، دور گودالی نشسته بودند. علی جلو رفت و سلام کرد. کسی نگاهش نکرد و جواب نداد. صدای پیرزنی بلند شد ـ غریب، یعقوب، غریبه آمده..

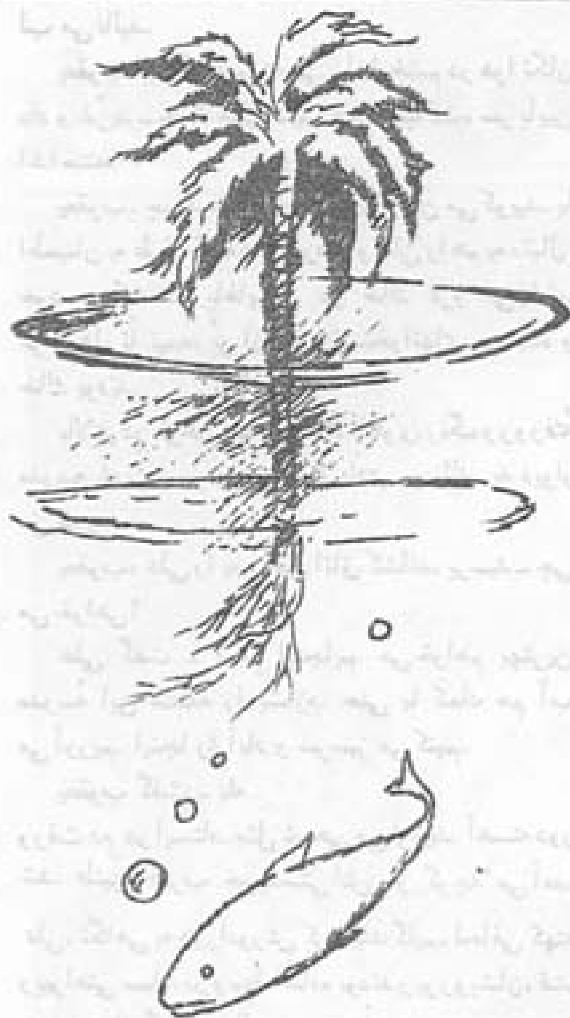
یعقوب دور از جماعت، بر تلِّ خاک نشسته بود، با طمأنینه از جا بلند شد و به طرفِ علی رو برگرداند. چشمهایی سفید، لزج و از حدقه به در آمده داشت و چوبدستی بزرگی به دستش بود.

یعقوب، از تلِ خاک پایین آمد و روبروی علی ایستاد.

علی گفت ـ معلم.

یعقوب، با دستِ سرد استخوانیش، محکم مچ علی را چسبید. گفت ـ به دنبالم بیا.

یعقوب و علی، از کنار جماعت که می‌گذشتند، همه سربالا آوردند. چشمهایشان سفید و لزج بود. همه، دستهای سیاه و لاغرشان را به سوی علی دراز کردند. پنجه‌هایشان از هم باز شده، می‌لرزید. جماعت، زیر



لب می نالید.

یعقوب ایستاد. چوبدستی را با خشم در هوا تکان داد و غرّید ـ حالا صبر کنید. همه، ساکت، سر پایین انداختند.

یعقوب، چوبدستی را محکم بر زمین می کوبید. با اطمینان به طرف کلبه ها می رفت و علی را هم به دنبالِ خود می کشاند. پاهایشان در خاك فرو می رفت. کوچه ها، تا نیمه، پُر از خار، استخوانهای پوسیده و خاك بودند.

بالای درِ کوخی نیمه ویران، تابلوی رنگ و رو رفتهٔ مدرسه آویزان بود و در نرمه بادی بویناك، به دیوار می خورد.

یعقوب، علی را به داخل اتاق کشاند. پرسید ـ چی می خواهی؟

علی گفت ـ معلم اینجایم. می خواهم بهترین مدرسهٔ این منطقه را بسازم. حتی با کمك هم آب می آوریم. اینجا را آباد و سرسبز می کنیم.

یعقوب گفت ـ بله

و رفت دمِ در ایستاد. مثل شبحی می لرزید. آهسته دور شد. طنین ضرب چوبدستی اش از کوچه می آمد.

علی، نگاهی به دوراودورش کرد. یك گلیم، لحافی کهنه و پیراهنی سیاه، در وسط افتاده بودند و بر رویشان، قشر ضخیمی از گرد و خاك نشسته بود.

علی فوراً دست به کار شد. همه جا را تمیز و مرتب کرد. کارها که تمام شد، نشست و در دفتر یادداشتش نوشت ـ امروز، روز عجیبی بود. با مردمی غریب ـ که اقوام منند ـ و سرزمینی ترسناکتر از آنچه که فکر می کردم، امّا من باید موفق بشوم.

علی، از مدرسه بیرون آمد. کوچه ها، رگهای خشکیدهٔ حیوانی بودند که در آفتاب سوخته باشند. بالایِ بامها، چند پیرمرد و پیرزن، با چشمهایی ثابت و غبارگرفته، نشسته بودند. درهای چوبی و شکافتهٔ خانه ها، با صدایی خشك، آهسته باز و بسته می شد. تهِ دارزین به شن پشته یی بزرگ می رسید. علی از شن پشته بالا می رفت.

غروب بود و از سویِ گورستان، صدای گریه می آمد. روز می مرد و دارزین، با شیون به خیمهٔ خوفناكِ شب می غلتید.

علی به شدت تشنه شده بود. در کلبه یی را کوفت. جوابی نیامد. علی به هر طرف می دوید. درهای بستهٔ کلبه های تاریك و خاموش را می کوفت. فریاد می زد ـ آب ـ از بیابان، صدای زوزهٔ شغالها می آمد. علی، خسته و نومید به مدرسه برگشت. شبحی را دید که لنگ لنگان دور می شد.

علی با ترس و تردید وارد اتاق شد. از ساکش، شمعی را برداشت و روشن کرد. پرتوِ چركِ شمع در اتاق می لرزید. کوزهٔ شکسته و چرکیِ را آورده و آن طرفتر گذاشته بودند. علی، با ولع، آبِ مانده و غبار گرفته را نوشید.

نگاهش به پیراهن سیاه افتاد که مال معلم قبلی بود. آن را برداشت و آهسته لمسش کرد و بوئیدش. علی، تکان خورد. پیراهن را پرت کرد و با خود گفت ـ من مأیوس نمی شوم، وگرنه بهتر است که بمیرم

علی، روز بعد، در ستونی از نور و غبار که بررویش افتاده بود، بیدار شد. آرام گرفته و حالش خوب شده بود. علی می اندیشید ـ از بچه ها کمك می گیرم.

بلند شد و از ساکش چند دانه خرما برداشت. آنها را با لذت و آرامش می خورد و در همانحال، حضور مهربان مادر و عطر گل محمدی را حس می کرد.

علی، بیرون آمد. کوچه ها، در آفتاب بخار می شدند. بوتهٔ بزرگ خاری در پیشاپیشِ نرمه بادی داغ و زبر، شتابان می گذشت. علی، برای یافتن بچه ها از شن پشته بالا رفت. دست سایبانِ چشم، به اطراف نگاه کرد. دارزین و قبرستان، خلوت و خاموش بودند. در آن دورها، بر روی شن پشته یی در قبرستان، شبح بچه ها دیده می شد.

علی به طرف بچه ها دوید، ازروی قبرها می جهید و در قلبش، خون بر طبلِ شادمانی می کوبید.

علی، نزدیك شن پشته فریاد زد ـ بچه ها.

بچه ها، مثل مجسمه هایی فرورفته در شن، خاموش بودند. دو، سه نفرشان رو برگرداندند. در آن صورتهای کوچك و چرك، چشمهای کور ولزجشان از حدقه بدر جسته بود و سفیدی می زد.

شیون، از اعماق جان علی جوشید. یعقوب، وسط قبرستان ایستاده بود و دنبالهٔ لباسش در باد تکان می خورد و صدا می داد.

علی، کنار یعقوب رفت. گفت ـ ترا به خدا، اینجا یکنفر هم نیست که کور نباشد؟

یعقوب گفت ـ دختر من کور نیست

علی گفت ـ برویم.

علی، شانهٔ یعقوب را گرفت و او را به کوچه ها کشاند. یعقوب، کنار طویلهٔ مخروبه یی ایستاد. در چوبی تق و لقی را باز کرد. از پشت در، هرمی از تیرگی مانده و بدبو، بیرون ریخت. صدای نالهٔ ضعیفی می آمد. تیرگی جنبید و چیزی، چهار دست و پا جلو آمد.

یعقوب گفت ـ بیا. بیا طلعت، هاااه.

دختری، در آن نیمه روشنا دیده شد. موهای قرمز و چرك، نگاهی غبار گرفته و چهره یی کریه و پر کبره داشت. دختر، خیره به علی، سر به هر طرف خماند و با صدایی مثل صدای کفتار خندید.

علی وحشتزده می گریخت. به زانو به زمین می افتاد. برمی خاست و می دوید. صدای پرطنین دختر بلند بود.

ـ آب، آب.

وسط کوچه، روبروی مدرسه، لاشهٔ سگی افتاده بود. خونی سیاه و غلیظ، بر پوزه و گلوی سگ ماسیده بود. انبوه مگسها بر لاشهٔ سگ نشسته بودند.

علی، میان اتاق افتاد و در چاه سیاه و بی انتهای کابوس، فرو غلتید.

ماری سیاه، صدا می داد و از چنبر هولناك مرگ می گذشت. مار، از بوتهٔ گل محمدی گذشت و بوته را شکست. مار، زبان به چشمهای غمناك مادر فرو برد و او، از جگر نعره کشید. علی ـ با پاهای سنگ شده ـ فریاد می زد و می گریست.

علی، به هوش آمد. در جانش، ریشه های سیاه نومیدی دویده بود. توفان فکر فرار از این جهنم یأس، او را از جا جهاند. علی، دفتر یادداشت و کتابهایش را در ساك گذاشت. یعقوب، از جلو اتاق بلند شد و در چارچوب در ایستاد. سایه اش، اتاق را پر کرد. یعقوب گفت ـ در خواب حرف می زدی، پسر قوم. من و مادرت از یك پستان شیر خورده ایم.

یعقوب آمد و سر علی را با مهربانی در دست گرفت. پیشانیش را بوسید. علی نالید و گریست. هر دو، کنار دیوار نشستند. یعقوب، سر علی را روی سینهٔ خود گذاشت. گفت ـ تنهایمان نگذار. ما بدبختیم. یك روز عید، بادهای مسموم وزیدند و دشت سبز و چاه آب را خشکاندند. بعد ازآن ما کور شدیم. خیلی ها از اینجا رفتند. بوی مردار که بلند می شد، ما می رفتیم و جسدهایشان را می آوردیم.

یعقوب ساکت شد. گونه های علی را نوازش می کرد. گفت ـ در خواب می نالیدی. می گفتی که زندگی بی معنی است؟ پدرم ـ دایی مادرت ـ پیرمرد مقدسی بود. می گفت که معنی آدمیزاد تسلیم شدن به عشق است.

علی، همچنان که سر برروی سینهٔ یعقوب گذاشته بود، نگاهش کرد.

پرسید ـ یعنی چه؟

یعقوب گفت ـ برخیز و همراهم بیا.

یعقوب و علی بلند شدند. به همدیگر تکیه کرده، تا دم درآمدند. روشنایی، چشمان علی را زد. یعقوب کنار رفت و بلند گفت ـ آوردمش.

جماعت، که در پس مدرسه ایستاده بود، علی را بی رحمانه، با چوبدستی و سنگ کتك زد. علی، نفس بریده و مجروح، وسط کوچه برزمین افتاد. جماعت، در سکوت عقب رفت. باد زوزه می کشید و از قبرستان، خاك بر روی کلبه ها می پاشید. هوا، تاریك و خفه بود. یعقوب، بالای سر علی ایستاد. گفت ـ بیا.

علی، ناتوان و چهار دست و پا به دنبال یعقوب و جماعت، رفت. همه، کنار شن پشته یی نشستند. یعقوب، علی را زیر برجی کهنه و درهم شکسته نشاند. خودش هم بر تل خاك نشست.

جماعت، از میان لباسهای ژنده اش، کاسه بیرون آورد. همه، کاسه ها را بزمین کوبیده و به جلو و عقب خم می شدند. چیزی را زیرلب تکرار می کردند. صدایشان کم کم بلند می شد ـ آب، آب، آب.

حالا دیگر، جماعت فریاد می زد ـ آب.

باد، شلاق سوزان شن، برتن پوسیدهٔ برج می کوبید. علی، وحشتزده، جماعت را نگاه می کرد. یعقوب گفت ـ برخیز و برایمان آب بیاور.

همه، به انتظار جواب ساکت شدند. علی گفت ـ زخمی ام. نمی توانم.

یعقوب گفت ـ پس، بمان و کورشو.

علی، خشمگین برخاست. فریاد زد ـ من هرکار که بخواهم، می کنم. ای سگهای کور، فرار می کنم.

جماعت، در سکوت بلند شد. جامه های ژنده در باد تکان می خورد. علی گریخت. بالای شن پشته، طلعت ایستاده بود و او را نگاه می کرد. طلعت به پایین دوید. روبروی علی ایستاد. از لابه لای لباسهای کبره بسته اش، دشنه یی تیز بیرون آورد. آنرا به طرف علی گرفت و آنچنان بلند خندید که علی ترسید. برگشت و سرجایش، زیر برج مخروبه نشست. علی گفت ـ من که راه را نمی دانم.

یعقوب گفت ـ ما نشانت می دهیم.

و آنگاه، رو به بالای برج فریاد زد ـ بر طبل بکوب.

مردی، در بالای برج، محکم بر طبل کوبید. در طنین طبل و زوزهٔ باد، پیرزنی آمد و زخمهای سر و صورت علی را پاك کرد. دو مرد، پیراهن سیاه را از مدرسه آوردند و به علی پوشاندند.

زنها، هلهله کنان، اسفند، دود کرده و به دور علی چرخاندند. زنی گلاب بر روی علی پاشید. جماعت ساکت شد. یعقوب گفت ـ برویم.

طلعت، دشنه به کف، چوبدستی یعقوب را گرفت و همه، در هجوم باد، به دنبال هم در بیابان براه افتادند.

نزدیكِ قبرستان، کنار چاهی عمیق و ظلمانی ایستادند. در آن دورها، در پس پردهٔ لرزانِ شن و باد، کامیونِ سیاه دور می‌شد. پدر، از پشت تلِ خاك، لنگان به جلو آمد. عکس مادر، با آن روسری آبی و لبخند محزون، به دستش بود.

یعقوب گفت ـ ریسمان.

پدر، آه کشید و از پس تلّ خاك، ریسمانی ضخیم و بلند آورد و به یعقوب داد و با کمكِ هم، ریسمان را به دور کمر علی بستند.

• یعقوب گفت ـ به چاه برو و فقط با نشانِ آب برگرد.

پدر، علی را در آغوش گرفت. او را بوسید و بلند گریه کرد. گفت ـ علی، این چاهِ خاموشی است. نرو. اگر هم ناچار به رفتنی، پس نترس. هیچ جانمان. سر راهت پیر زنِ مجنون و مار می‌بینی. دختر عمهٔ مرده ات را می‌بینی که تو را به خود می‌خواند. امّا همهٔ اینها طلسمند. فریب هیچ کس را نخور و از همه چیز بگذر تا به نشانِ آب برسی.

طلعت، به پدر هجوم برد. عکس را گرفت و به زمین انداخت.

علی، پا در دهانهٔ چاه، که چون دهانِ دوزخ، تیره و عمیق بود، گذاشت. پدرِ علی و یعقوب، سر ریسمان را گرفته و او را به داخلِ چاه فرستادند.

کمی پایین‌تر، اسکلت انسانی در دهانهٔ چاه بود. جمجمهٔ اسکلت، رو به صحرا بود. علی با لگدی، اسکلت را از هم پاشاند. استخوانهای پوسیده، در اعماقِ تیرهٔ چاه ناپدید می‌شدند. غباری عظیم، چاه را تاریك کرد. فقط نوری بریده رنگ ـ مثل نور غروب ـ از دهانهٔ چاه به پائین می‌تابید. علی را، آرام به چاه می‌فرستادند.

غروب بود و از گلوی بریدهٔ خورشید، خون می‌چکید. علی، کودکی بود. جلو آسیا خرابه نشسته بود و بر روی شنها نقاشی گلی را می‌کشید. وسط آسیا خرابه، پیر زنِ مجنون نشسته بود و چون افعی‌یی، خیره، روبرویش را نگاه می‌کرد. پیر زن رو برگرداند و فریاد زد ـ علی، مار بسراغت آمده است. علی برخاست و به تهِ خیابان دراز و خلوتِ شنی نگاه کرد. ماری بزرگ، رو به علی از چنبر هراس باز می‌شد. تن لزجش می‌درخشید.

پیر زن، در میانِ خرابه، آغوش گشود. گفت ـ پسرم. بیا تا پناهت بدهم. علی، از ترس، می‌خواست به آغوش پیر زن بدود که گفتهٔ پدرش را به یاد آورد. دوید و دور شد. سر کوچه، پیر مردی در تشنجِ مرگ، در خاك می‌غلطید. بر رویِ سینه‌اش و از جایِ نیشها، خون می‌چکید. چوبدستی پیر مرد، کنارش افتاده بود.

صدای پیر زن آمد که می‌گفت ـ علی، این تویی که نماندی. پیر شدی و در تنهایی، به مرگی سخت، مردی.

علی، ترسیده ایستاد، تا به نزد پیر زن برگردد. مار در پسِ پشتش بود و دهانِ سیاهش را به طعمِ خوف گشوده بود. صدایی مثل ریزشِ صخره‌ها برخاست. گرد بادِ غباری غلیظ، سیاه و چسبنده از دهانِ مار برآمد. گردباد از بیابان گذشت.

علی، سرِ چاه، تنها بود. عکس مادرش بر تلّ خاك افتاده بود. علی، غبار از رویِ عکس پاك کرد. دارزین، در آن روبرو بود. علی، رو به بیابانِ خاموش به راه افتاد. ناگاه، گرد بادِ غرّنده ای برخاست. در گردباد، شن پشته، جمع شد. حلقه زد. باز شد و بر تن داغ بیابان خزید.

در کوچه، مار می‌خزید و در تب و تابِ خوفِ مرگ، صدا می‌داد. صدایش مثلِ به هم ساییده شدنِ استخوانهایِ پوسیده بود.

در باغی بزرگ، پر از شکوفه و عطر بهار نارنج، بلبلها آواز می‌خواندند. دختر عمه، به طنازی از علی دور می‌شد. دختر، در میان درختها ایستاد و روبرگرداند. با چشمهای سیاهش علی را نگاه کرد و لبخند زد. با دست به او اشاره کرد. علی، مفتون، ایستاد. قدمی برداشت که هشدار پدرش را به یاد آورد، گذشت.

در نفسِ مسمومِ مار، باغ و دختر عمه سوختند.

علی، نوجوانی بود. در میدان به زانو افتاده بود و پاسبانها، دورِ میدان، بر رویِ عکس شاه می‌چرخیدند و با شدّت، باطوم بسر و رویِ او می‌کوبیدند. علی از اعماقِ دشتِ تاریكِ درد، فریاد می‌زد. خون سر و رویش را پوشانده بود.

گلویِ مار، رنگِ خون داشت. کوچهٔ زخمی، در پس خون می‌تپید. مادر، با تنِ مجروح زیر شلاقِ پدر غلطید و ضجّه زد. مادر، برخاست و خودش را به دیوار کوبید.

مار، کز و مژ به دیوار چسبید. درِ خانه‌یی، رو به دالانی سیاه و بویناك باز شد.

صدای پرطنین پیر زن آمد که می‌گفت ـ زود به این خانه بگریز و جان به در ببر. هیچ نشانی از آب نخواهی دید.

علی خسته شده بود. ایستاد و به دالان و به سایه‌های لرزانِ آن نگاه کرد. مار، تن از دیوار کند و بر کفِ کوچه، رو به علی خزید.

دستِ باریكِ مادر، بر پیشانی علی لغزید. مادر، با آن روسری آبی، بر روی طفلش خم شده بود. پیشانی علی را بوسید و طعمِ ترد مهر را چشید.

علی در دهلیزی پر از سایه‌های مرموز و پرشتاب، می‌دوید. نفس در گلویش گیر کرده و جان به لبش آمده بود. علی، شیون می‌کرد. به خانه‌اشان رسید. تن به در کوفت و رها بر موجِ شوق، به داخلِ خانه جهید. اینك، جهانی که او کشف خواهد کرد.

برهوت!

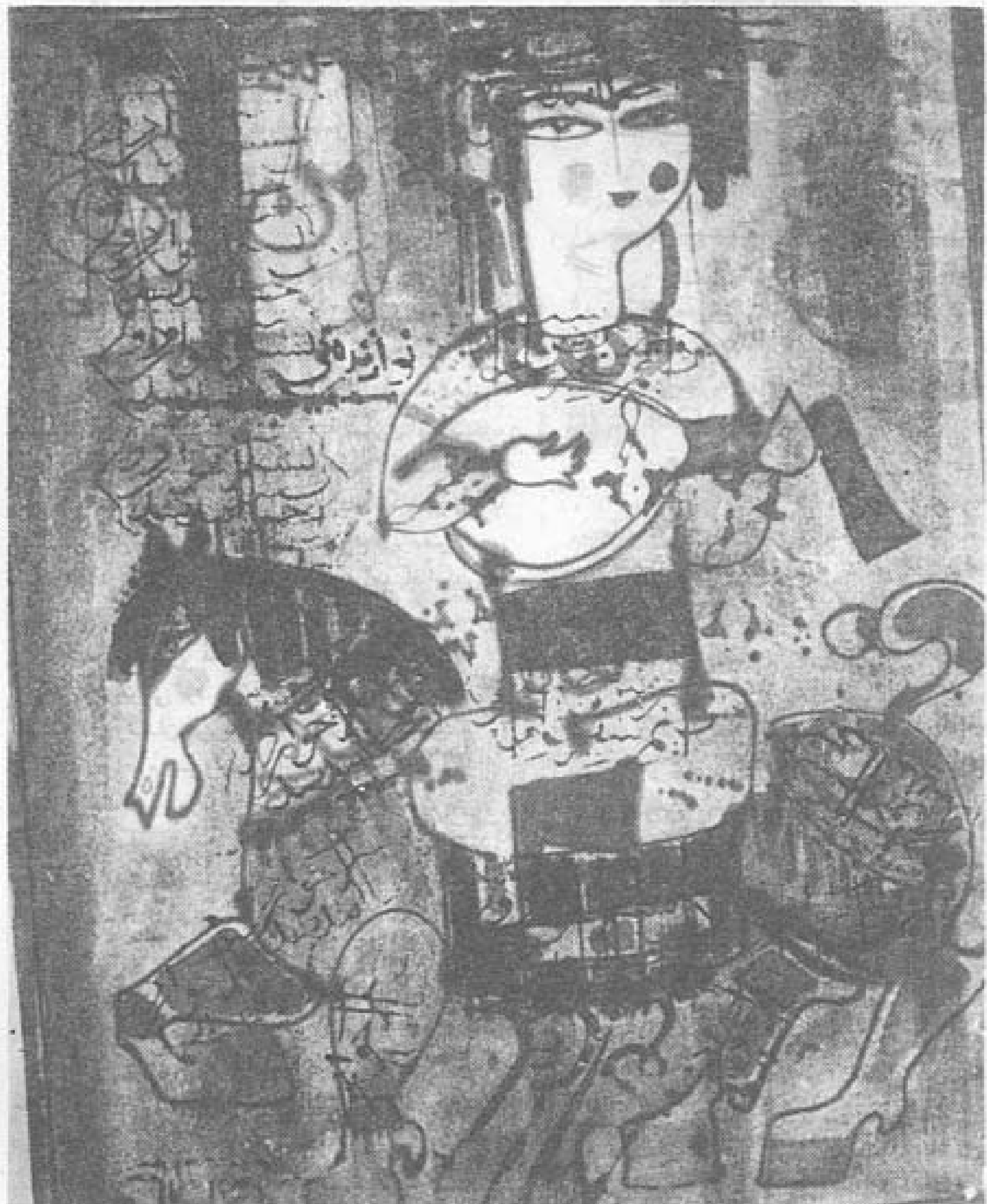
یك بوتهٔ گل محمدی، در آن روبرو، در نسیم می‌جنبید. صدای مادر آمد که می‌گفت ـ به دشتِ پرشکوه عشق، خوش آمدی.

کامیونِ سیاه دور شد. علی کنار بوتهٔ رقصانِ گل، زانو زد. عطر زیبایش را تا اعماقِ جان نوشید. برگی را که برخاك افتاده بود برداشت. علی رو به کلبه‌های تشنه برخاست. به نجوا گفت ـ اینك، این منم که باز آمده ام. ■



رابطهٔ شعر و موسیقی ایرانی

● عباس منطقی



پرداختن به رابطه شعر و موسیقی، به بحثی بسیار مفصل و در مواردی بسیار فنی محتاج است که تحقیقات بسیاری را می‌طلبد، بنابراین آنچه را که این نگارنده کم مقدار به قلم می‌آورد بی تردید خالی از نقص و کمبود نیست.... در نظر داشته باشیم آنجا که لازم می‌شود عروض در شعر، و ضرب و ریتم در موسیقی به هم پیوند یابند چه ابهامات، سردرگمی‌ها و بلاتکلیفی‌ها که برهنرمند عارض نمی گردد، ولی چنان نیست که هنرمند از تلفیق این دو عجز آورد زیرا در هر حال به دو طریق می تواند عمل کند:

۱ـ هنرمند (آهنگساز) به سرعت متوجه می شود که چه نوع ارتباط حسی بین یك شعر و آهنگ مطلوب آن برقرار است، و این پیوند را به کمك تعدادی قاعده و فرمول صورتی عملی می بخشد به این شرح که با محاسبه مصوت‌های بلند و کوتاه در یك شعر و نحوه چیده شدن آنها به دنبال یکدیگر، اظهار سلیقه و عقیده می کند که فلان ریتم از موسیقی، مناسب است که آن شعر را آهنگین و موزیکالیته نماید. بدیهی است موضوع و مضمون شعر ـ مثلاً حالت غم، شادی، حماسه، تغزل، و... موسیقیدان را هدایت می کند که چه گام (یا چه دستگاه) و چه گوشه و گوشه‌هائی را به خدمت گیرد. بدیهی است قایل شدن حالات مختلف برای دستگاههای موسیقی، امری تقریباً قرار دادی است، مثلاً قبول حالت حماسه برای دستگاه چهارگاه و ماهور امری قراردادی است و قطعیت از نوع ریاضی را ندارد و یا اعتقاد به اینکه دشتی و افشاری حالت غم دارند نیز همان اعتبار نسبی و قراردادی را دارند.

۲ـ در مواردی، موسیقیدان نه به حکم محاسبه، نه به حکم فرمول و نه به حکم هیچ قاعده‌ای، رابطه این دو (یعنی عروض و ریتم) را درك می کند که همانا ادراك شهودی است و چه بسا آثار نفیسی که از این طریق به وجود آمده اند.

قصد نگارنده تشریح نکات فنی این بخش نیست زیرا بیان عقیده جامع و مانعی در این امر در مراحلی نسبتاً ابتدائی و از موضوعات فرهنگی است که برای تحقیق دامنه‌ای وسیع دارد، تنها هدفم مروری بسیار اجمالی است در پیوند این دو، از آغاز تاریخ تا امروز....

انسان اولیه که به حال توحش زندگی می کرد انواع احساسهای خود را از طریق آوا و حرکت بروز می‌داد (آوا صوتی است بی‌معنی که از حنجره بیرون می‌آید، مثل اصواتی که کودك در نخستین مراحل یادگیری زبان ادا می کند) و چون اسیر قوای طبیعت بود آن قوا را می پرستید و در عین حال از آنها وحشت داشت. لذا برای جلب ترحم نیروهای طبیعت به حرکاتی که بعدها موزون و دسته جمعی شدند می‌پرداخت و همراه آن حرکات، غریو وزاری و التماس را از طریق آواها ابراز می کرد تا انکه به تدریج، کلمه و سخن جای آواها را گرفت... بدیهی است که این جهش نه کار یك نسل، و نه یك فرد و چند فرد است، و نیز وقتی سخن را در نیایشهای فوق الذکر به کار می برند آن را تابع چیزی ـ که امروز نام ریتم به

□ «هرودوت» مورخ باستانی یونان که مراسم نیایش مغ‌ها را دیده است به مضمون چنین آورده است که «سرود مغ را، صوت نای و چنگ همراه نیست....» این نکته نشان می‌دهد که اولا در آن عهد، ساز ـ از جمله نی و چنگ وجود نداشته و ثانیاً به کار بردن آنها در مراسم نیاش ممنوع و ثالثا بین شعر و موسیقی پیوندی قطعی برقرار بوده است.

□ محققان ایرانی و ایران شناسان غربی با جزیی اختلاف نظر به این نتیجه رسیده‌اند که بخشی از شاهنامه، تاریخ گونه اشکانی است و آنجا که استاد طوس سخن از بیژن و منیژه می سراید از شعر و موسیقی نیز یاد می کند.

آن می‌دهیم ـ می نمودند و چون سخن به کمال امروزی نرسیده بود باکشش دادن یا کوتاه کردن آواها، نقص سخن را جبران می کردند، به عبارت دیگر نوعی حالت موسیقی تقریباً ابتدایی را برای جبران بازماندگی سخن به کمك می گرفتند. این نکته را در سرودهای اوستا می بینیم.

پس از زرتشت، مغان (روحانیون) زرتشتی، به کار بردن ساز در آتشکده‌ها را منع کرده و به قول دکتر خانلری در کتاب «انتقاد به عروض» اشعار اوستائی را فقط به آواز و آهنگ می‌خواندند که هنوز هم در میان زرتشتیان متداول است. بعدا به کارگیری کلام آهنگ دار در مراسم مذهبی شیعه ـ که ایران جایگاه اصلی این مذهب محمدی «ص» و ایرانیان وفادارترین مسلمین دین مذهب هستند ـ نیز رایج شد.

هرودوت مورخ باستانی یونان که مراسم نیایش مغ‌ها را دیده است به مضمون چنین آورده است که «سرود مغ را، صوت نای و چنگ همراه نیست....» این نکته نشان می‌دهد که اولا در آن عهد، ساز ـ از جمله نی و چنگ ـ وجود داشته است، ثانیاً به کار بردن آنها در مراسم نیاش ممنوع و ثالثاً بین شعر و موسیقی پیوندی قطعی برقرار بوده است.

نکته‌ای که به توضیحی حتمی نیاز دارد این است که سخن موزون قبل از اسلام را نمی‌توان شعر به معنای امروزی دانست زیرا شعر کنونی ما از ظهور اسلام به بعد پدیدار گشته است ولی می توان قبول کرد که حمله اسکندر مقدونی به ایران و دستور وی برای سوزاندن همه آثار فکری و هنری (به جز فلسفه و پزشکی که علت یابی آن موضوع بحث دیگری است) بسیاری از گفته‌ها و نوشته‌های ادبی عهد هخامنشی را نابود ساخته (که شاید نثرهای ریتمیك خاصی در آن بین وجود داشته) است.

در مورد شعر و موسیقی پارتها، سخنی مستدل که به استناد مدارکی تاریخی بیان شوند نداریم. مرحوم پیرنیا در تاریخ بزرگ ایران باستان گوید: «از ادبیات پارتی به ما هیچگونه اطلاعی نرسیده، ولی معلوم است که آوازهائی داشته‌اند...»

و نیز هرودیان، مورخ رومی در این باب گوید: «... از آلات موسیقی پیداست که موسیقی ایشان خشن بوده است.»

ولی به حکم عقل و منطق، ظن قوی آن است که پارتها طی پانصد سال فرمانروائی بر ایران آثاری از سرود به جای نهاده‌اند زیرا پارتها به دو صفت، پهلوانی در جنگ و خوش گذرانی در زمان صلح، شهرت تاریخی دارند. در اینجا اشاره به یك نکته ظریف ضروری است و آن این است که تحقیق محققان ایرانی و ایران شناسان غربی با جزئی اختلاف نظر به این نتیجه رسیده است که بخشی از شاهنامه، تاریخ گونهٔ اشکانی است و آنجا که استاد طوس سخن از بیژن و منیژه میراند از شعر و موسیقی نیز یاد می کند:

برفت آن بت مهربانم زباغ
بیاورد رخشنده شمع و چراغ
گهی می گساریدوگه چنگ‌ساخت
توگفتی که‌هاروت نیرنگ‌ساخت
مراگفت آن ماه‌خورشیدچهر
که از جان تو شاد بادا سپهر
بپیمای می تا یکی داستان
ز دفتر برت خوانم از باستان
مرا گفت کز من سخن بشنوی
به شعر آری از دفتر پهلوی

ویس ورامین نیز به ظن بسیار قوی یك چکامه اشکانی است که مدتهای دراز در گرگان کنونی یعنی خاستگاه آن قوم، بر زبان خنیاگران جاری بوده است و در قرن پنجم هجری قمری «فخرالدین گرگانی» آن داستان را به قالب شعر عروضی پارسی در آورد.

ابهامات تاریخی دوره ساسانی در مورد شعر و موسیقی کمتر از دوره‌های قدیم تر است ولی بعد از آن عهد، شعر و موسیقی مانده از ساسانی در میان دو نیروی متخالف قرار داشته. نخست تلاشی که اعراب فاتح برای محو آثار هنری غیر عرب می کردند (و این ربطی به نظام فکری و منطق خاص اسلامی ندارد) و دوم تلاش بزرگی که هنرمندان ایرانی در قرن اول و دوم هجری برای حفظ آثار نیاکان ابراز می‌داشتند. البته اعراب در زمینه هدف خود به توفیقاتی دست یافتند ولی کوششهای پی گیر هنرمندان ایرانی مانع شد که همه آثار نابود گردند. به هر حال:

در برخی از آثار پهلوی به دو نکته بر می‌خوریم. یکی آنکه سرود و چکامه همراه بربط و چنگ اجرا می‌شده است و دوم وجود اصطلاح یا لغت «پتواژه» است توجهی به وزن هجایی شعر قبل از اسلام و تعمقی فنی در کار موسیقی و ریتم ما را به این نتیجه سوق می‌دهد که چامه یا چکامه، تصنیف به معنای امروزی نبوده است بلکه به صورت پتواژه اجرا می‌شده ـ پتواژه به معنای جواب گفتن است یعنی جوابی که شاعر سخن سرا بعد از پایان کار نوازنده به او میداده، لذا پیوند شعر و موسیقی همواره با آن شکل مرعی بوده است و می بینیم هنوز بعد از حدود پانزده قرن پیوند این دو در ایران چنان مستحکم است که با مقوله مشابه در میان سایر ملل قیاس پذیر نیست.

در دوران اسلامی یعنی زمانی که شعر پارسی به تقلید از شعر عرب دارای اوزان عروضی شد بازهم آن پیوند به قوت خود باقی ماند. همه می‌دانیم که رودکی با شعر و ساز خود چنان کرد که امیر سامانی بی هیچ لباسی به سوی بخارا تاخت، یا فرخی شاعری است موسیقیدان، و یا منوچهری نیز اگر موسیقیدان نبود قطعاً موسیقی شناس بوده است.

بررسی تصوف و تاریخ آن در ایران نیز نشان می‌دهد که کلام موزون همراه با ریتم موسیقی از آداب صوفیان بوده است که چون با نوعی رقص (حرکاتی موزون مخصوص صوفیان که گویند هم اکنون در ترکیه متداول است) همراه بود جمعا اصطلاح رقص و سماع در آن باب به کار می برده‌اند. به قول خانم دکتر مارگریت (در مجله روزگارنو) سازی به اسم نی را اول بار مولانا در آئین رقص و سماع صوفیان متداول ساخت. ما نیز به هدایت برخی قراین اعتقاد داریم که لحن و نوای مثنوی را همان عارف دلسوخته برای اشعار خود ابداع کرده است که نغمه‌ای است جاودانی.... گفتنی است که اگر با روحی هنری به غزلهای مولانا در دیوان شمس تعمق کنیم مسلم می شود که برخی از این غزلها خوددارای وزن و حالت موزیکی است.

بیائیدبیائید که گلزاردمیده است
بیائید بیائید که دلدار رسیده است
بیارید به یکبار همه جان و جهان را
به‌خورشیدسپاریدکه خوش تیغ کشیده‌است
بکوبید دهلها و دگر هیچ مگوئید
که دیوانه دگر بار ز زنجیر رهیده است

به غزلهای عراقی هم که توجه کنیم جای جای آن ارتباط احساسی (و البته غیر قابل توضیح با الفاظ و لغات) را درك می نمائیم:

ای حسن توبی پایان آخر چه جمالست این؟
در وصف توام حیران آخر چه کمالست این؟
حسنت چو برون تازد، عالم سپر اندازد
هستی همه در بازو آخر چه جلالست این؟
در دل چو کنی منزل هم جان ببری هم دل
از تو چه مرا حاصل، آخر چه وصالست این؟
میدان دل ما تنگ، قدر تو فراخ آهنگ
ای بادوجهان درجنگ آخرچه محالست این؟

در پایان نکته‌ای وجود دارد که نگارنده گمان می برد بسیار قابل تعمق است و اگر موسیقی دانان، شوری و همت بیشتری در تحقیقات تاریخی ابراز کنند گوشه‌ای از تاریخ تمدن قوم کهن آئین ما را روشن خواهند ساخت. مسلم است که در این رهگذر ـ مثل همه تحقیقات تاریخی ـ از هر نوع غرض شخصی چه احساسات ناسیونالیستی و چه ضد آن باید به دور بود، سنگ نبشته‌ها و کتیبه‌ها و همچنین روایات و گواهی‌ها را باید مورد دقت قرار داد و پس از گرد آوری همه اینها، باید به تالیف تاریخ پرداخت یعنی استدلال نمود و رابطه عقلانی بین انواع آثار فوق را کشف کرد... آن نکته این است که آیا در ایران قبل و بعد از اسلام ارکستر وجود داشته است یا خیر؟ باید به هوش بود که اجتماع چند ساز در یك اثر حجاری الزاماً دلیل وجود ارکستر نمی باشد، بل منظور این است که این سازها و نوازنده‌های آنها هم نوائی داشته‌اند یا خیر؟ اگر هم نوائی داشته‌اند قطعاً مساله کوك ساز یعنی هم کوك بودن را می‌دانسته‌اند ـ حتی اگر مساله انتقال برای سازهای متنوع را نمی‌دانسته‌اند همان یك نکته یعنی هم کوك کردن سازها حائز اهمیت بسیار است. اگر چنین باشد (که به یقین هنوز چیزی در آن باب نمی‌دانیم) نشان می دهد که موسیقی ایران در این مورد تا چه درجه پیشرفت کرده بوده است. در این رهگذر «خود» باید پیشگام شویم نه بیگانگان و نه آنها که اگر نسیمی بوی غرب ندارد از نظرشان آن نسیم، نسیم نیست! ■

ماتئوفالکون

● ترجمهٔ: «کارگاه ترجمهٔ جوان ـ دانشکدهٔ زبانهای خارجه دانشگاه تهران ـ گروه زبان فرانسه»

■ «ماتئوفالکون یا دو تابوت برای یك محکوم»

در دشتی وسیع، در «کرس»[۱]، روی تلی از علوفه، «آلبانو»[۲]، میان خواب و بیداری، به پشت دراز کشیده، گربه‌هایش را نوازش می کرد و در همان حال ابرها را تماشا می کرد که از انتهای لاجورد آسمان می‌آمدند و خورشید را می‌نگریست که با اشعهٔ ارغوانی‌اش می‌درخشید و پرتوهایش را مانند نیزه بردشتی که تپه‌های کوچك آن را احاطه کرده بودند، می تاباند.

کودکی بس زیبا بود، آلبانو: موهایی بلند، حلقه حلقه، برشانه‌هایش ریخته بود. هر لبخندش گویی کلامی از شادی بود و هر نگاهش برقی در خود داشت.

او صدای شلیك پی درپی چند گلوله را می‌شنود. سراسیمه از جا می‌پرد و بر می گردد. در همان هنگام مردی می‌آید و دوان دوان خود را روی تل علوفه می‌اندازد. موهایش آشفته، لباسهایش پاره پاره، پوست زانویش دریده و خون زیادی از زخم پای او جاری بود. از ردپای او چنین بر می آمد که یاغی‌یی از آنجا گذشته است. مرد به او گفت: «پسر! جای خودت را به من بده. خواهش می کنم! بگذار پنهان شوم.»

آلبانو همچنان با گربه‌اش بازی می کرد.

ـ لطف کن، رحم کن! آه، مرا مخفی کن!

ـ چه می‌خواهید؟

ـ مرا مخفی کن!

سو به سوی او سکه‌ای پرتاب کرد که زیر باروزن آن، علفها فرو رفتند.

مرد یاغی اکنون زیر علوفه جای گرفته بود.

آلبانو برای لحظه‌ای بازیچه‌اش را رها کرده بود و در حالی که سکه‌اش را با دو دست برداشته بود، روی شکم دراز کشیده بود و با لبخندی سکه را بالا و پایین می‌انداخت. هنوز پنج دقیقه بیش نگذشته بود که دوازده نفر نگهبان او را دوره کردند. یکی از آنان که در رأس حرکت می کرد و به نظر می‌رسید که فرمانده‌شان باشد، به آلبانو نزدیك شد و گفت:

ـ پسر! ندیدی مردی در حال دویدن از اینجا بگذرد؟ او مجروح بود و لباسهایش پاره بودند.

ـ از چه کسی حرف می‌زنید؟

ـ از مردی که دنبال او هستیم.

ـ اصلا من چیزی ندیدم. اگر منظورتان آن بزی نباشد که به دنبال صاحبش می گشت، چون او را دیدم که به آرامی راه می‌رفت و به شما اطمینان می‌دهم که حالش کاملا خوب بود. شما دنبال او هستید؟

ـ آلبانو، تو عدالت را مسخره می کنی؟

ـ چرا آمدید و مرا بیدار کردید؟

ـ لازم بود.

ـ همه‌تان بروید به جهنم!

ـ آه! این چنین با دادگاه ناحیه برخورد می کنی؟ پس بگیر، بدبخت!

و وانمود کرد که می خواهد به سوی او تیراندازی کند.

کودك با شجاعت گفت: شما جرأت چنین کاری را ندارید! زیرا پدرم انتقام مرا خواهد گرفت. پدرم را که می‌شناسید؟ ماتئوفالکون[۳]، دلیرترین شکارچی کرس و نیرومندترین کشتی گیر این ناحیه.

نظامی محتاط سلاحش را بر زمین گذاشت و به طرف همراهانش برگشت و گفت:

ـ انگار راهی نیست تا بتوانیم به حرفش بیاوریم...

سپس به طرف آلبانو رو کرد و با نشان دادن ساعتی مچی به او گفت:

ـ آلبانو! اگر این را به تو بدهیم؟

ـ چی؟

ـ می خواهیش؟

کودك لحظه‌ای خاموش ماند؛ مردد بین میل به داشتن و آخرین بقایای شرافتی که در وجودش نیرومندتر و پر صلابت‌تر از همیشه قد برافراشته بود تا

به آرامی ولی با اقتدار به او بگوید: «آلبانو! تو خائنی»
نظامی ادامه داد:
ـ اگر او را به ما نشان می‌دادی...
آلبانو نگاهی نافذ برتل علوفه انداخت، سپس ساعت را برداشت، آن را روی زمین گذاشت و درخشش آن را در نور خورشید نگریست. در همین هنگام ماتئو فالکون، پدر آلبانو، از راه رسید جویای واقعه شد و علت فریادها و لکه‌های خون را پرسید. به او گفتند: «هیچ. یك زندانی فراری. او زیر این تل علوفه پنهان شده بود و پسر شما ما را از وجود او آگاه ساخت...

و نظامی در حالی که با انگشت اشاره می‌کرد، ادامه داد: «به کمك این ساعت!»
مرد فراری از زیر علفها بیرون کشیده شد. زانوهایش می‌لرزید، لبانش بیرنگ و چشمانش از فرط خشم به رنگ خون درآمده بودند. با دستانی متشنج، مثل این که به دنبال خنجری باشد، اطراف کمربندش را جستجو می‌کرد، اما در آنجا چیزی جز زخمی عمیق نیافت و مشت خونینش را بیرون کشید. در حالی که به اطرافش می‌نگریست، نگاهش با نگاه ماتئو تلاقی کرد و به او گفت:
ـ پس تو بودی که مرا فروختی؟ تو خائنی، می‌دانی گناه من چه بود؟ من فقط خواستم انتقام بی‌حرمتی به دخترم را بگیرم. به شاهزاده ضربتی زدم، خون او بر سرم ریخت تا با خون من بیامیزد. خدانگهدار! مرا به دار خواهند کشید. خدانگهدار! و همه خواهند دانست که ماتئو خائن است!
نظامی خیلی آهسته گفت: «شاهزاده بسیار خوشحال خواهد شد، فرزند شما خدمت بزرگی به ما کرد.»
مرد کوهستان چیزی نگفت. تفنگ بلندش را پر کرد.
شب هنگام، مرد کرس، از آلبانو خواست که تا پشت تپه او را دنبال کند. و هنگامی که همسرش از او پرسید که آیا می‌تواند او را همراهی کند یا نه؟ او که از پیش تفنگش را برداشته و آماده بیرون رفتن شده بود، گفت:
ـ نه، زن! بمان، به تو دستور می‌دهم!
و در ادای این کلمات چنان لحن قاطع و آمرانه‌ای به کار برده بود که زن روی نیمکت سنگی فرو افتاد و در حالی که نمی‌توانست از فرط بغض و اضطراب چیزی بگوید، رفتن آنها را نظاره کرد.
پانزده دقیقه بعد، صدای شلیك گلوله‌ای را شنید و به دنبال آن صدایی که خبر از افتادن شیئی در آب می‌داد... ناله خفیفی کرد، به زمین افتاد، سپس برخاست و خنده‌ای عجیب لبانش را درهم پیچانید.
فردای آن روز، در «ازاکسیو» کودکی را از آب بیرون کشیدند. کودك بیچاره! موهای طلایی رنگ و زیبایش برشانه‌هایش ریخته بود، برلبانش لکه‌هایی سیاه نقش بسته بود و دستانش، با تسبیحی گویی برای دعا، به هم متصل شده بودند. سینه‌اش را گلوله‌ای که هنوز جای خون آلود آن به وضوح دیده می‌شد، شکافته بود. زنی، شتابان به آنجا دوید، رنگ پریده، با موهایی آشفته. زمانی دراز به جسد خیره شد. به میله‌هایی که جسد را در برگرفته بودند ـ آویزان شده بود و با درد تکرار می‌کرد:
ـ آه کودکم، کودکم!
و آنگاه فریادی از جگر کشید و به زمین افتاد.
در همان موقع گورکن که با خود یك تابوت آورده بود، از راه رسید. کسی از میان جمعیت گفت:
ـ اشتباه کرده‌اید. دوتابوت لازم است. ■

پی نویس
۱ـ Corse
۲ـ Albano
۳ـ Mateo Falcone

● نگاهی به کتاب «نخستین درسهای ترجمه» تالیف فرزانهٔ فرح زاد

دربارهٔ ترجمه

● نوشتهٔ حسن هاشمی

*** نخستین درسهای ترجمه**
تألیف فرزانه فرح‌زاد. مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۹، ۹۶ ص، ۵۰۰ ریال

در جامعهٔ علمی معاصر ما ترجمه از اهمیتی حیاتی برخوردار است. نیاز ما به ترجمه موضوعی نیست که به اثبات و استدلال احتیاج داشته باشد. از آغاز نهضت جدید ترجمه - اگر بتوان برآن نام نهضت نهاد - دهها هزار کتاب از زبانهای دیگر به فارسی ترجمه شده است. سیل عظیم ترجمه ورواج گستردهٔ آن، در جوامع مختلف معمولاً سرآغاز و سرمنشاء دگرگونیهای علمی و اجتماعی وسیع بوده است. در مقابل تعداد بیشمار کتابهای ترجمه شده، تاکنون - از یکی دو استثنا که بگذریم - کتاب ارزنده ای دربارهٔ خود ترجمه در ایران نوشته یا ترجمه نشده است. البته کتابهایی در این موضوع تألیف یا ترجمه شده ولی اکثر آنها در مقطع کنونی از اعتبار کافی برخوردار نیستند، و گواینکه برخی از آنها در واقع بی‌اعتبار به دنیا آمده بودند. مقالاتی نیز در نشریات مختلف دانشگاهی و غیر دانشگاهی چاپ شده که از جمله مجموعه مقالات منتشره در نشر دانش است که به همت مرکز نشر دانشگاهی تحت عنوان «دربارهٔ ترجمه» گردآمده و دوبار به طبع رسیده است.

به تازگی کتابی تحت عنوان «نخستین درسهای ترجمه» تألیف فرزانه فرح زاد از انتشارات مرکز نشر دانشگاهی انتشار یافته است. کتابی که دربارهٔ الفبای ترجمه باشد و مقدمات، اصول و مبادی عملی و نظری آن را بنماید در ایران کم سابقه و بلکه بی‌سابقه بوده است و این کتاب در نوع خود تازگی دارد. کتاب حاضر در واقع کتابی است درسی که در آن، در کنار تعاریف و توصیفات نظری، به جنبهٔ عملی کار توجه بیشتری می شود. کتاب سرشار است از مثالها و تمرینهای وافی مقصود.

مطالب این کتاب طی پنج سال تدریس مؤلف کتاب در سطوح مختلف واحدهای ترجمه به محك آزمایش گذاشته شده و در کلاس از لحاظ دستوری و معنایی تحلیل شده است. نتایج حاصل از این تحلیلها همراه با بعضی از دشواریهایی که دانشجویان هنگام ترجمه با آنها مواجه شده‌اند، طبقه بندی و به صورت توضیحاتی به دنبال «نمونه‌های انتخاب شده» یا در قالب و تمرین، در هر بخش کتاب آمده است»(ص ۱).

فصل اول کتاب «ترجمه و مراحل آن» نام دارد. صاحبنظران «ترجمهٔ خوب را ترجمه ای می دانند که در آن مترجم توانسته باشد برای متن زبان مبدأ نزدیکترین و مصطلح‌ترین معادل را در زبان مقصد بیابد در چنین ترجمه‌ای نخست انتقال درست معنا مهم شمرده می شود، سپس رعایت سبك.»(ص ۳). مؤلف مراحل ترجمه رابرحسب واحدترجمه کلمه به کلمه، جمله و مفهوم کلی - به سه مرحله تقسیم می کند: ترجمه کلمه به کلمه، ترجمه تحت‌اللفظی و ترجمهٔ مفهومی. همان طور که اشاره رفت این کتاب به جنبهٔ عملی توجه بیشتری دارد. آوردن مثالها و تمرینها و نمونه‌های ترجمه شده در پایان هر موضوع، از ویژگیهای قابل تحسین این کتاب است.

فصل دوم به دستور و قواعد زبان و کاربرد آن در روند ترجمه اختصاص دارد. مترجم در روند ترجمه از دستور و قواعد زبان مبدأ (زبانی که از آن ترجمه می‌شود) و زبان مقصد (زبانی که به آن ترجمه می‌شود) بهره می گیرد تا بتواند پیام را به درستی منتقل کند. برخلاف تصور قدیمی که «کلمه» را واحد ترجمه می‌دانستند، واحد ترجمه در واقع جمله است. جملات بسته‌ای انگلیسی هفت گروه هستند. مؤلف از این، هفت گروه، فقط سه گروه را برای تحلیل انتخاب کرده و مثالهایی برای آنها داده است. پس از تحلیل دستوری جملات مرکب، برابر یابی دستوری مطرح می شود. بی توجهی به برابریابی دستوری، مترجم تازه کاررا در معرض تأثیرپذیرفتن از ساخت دستوری زبان مبدأ قرار می‌دهد.

در فصل چهارم از بهره گیری از فرهنگ زبان گفتگو می‌شود. ابتدا ویژگیهای فرهنگ به طور کلی و سپس ویژگیهای مهمترین فرهنگهای یك زبانه و دو زبانه و همچنین دایرةالمعارفها، با توضیحی مختصر و مفید دربارهٔ آنها آمده است.

آخرین بخش به شیوهٔ بیان اشارت دارد. تشخیص شیوه بیان متن مبدأ و رعایت آن کارآسانی نیست. مؤلف پس از ارائهٔ رهنمودهایی دربارهٔ شیوهٔ بیان به املای نثر محاوره‌ای می‌پردازد. اغلب مترجمان املای محاوره‌ای را درست و یکدست و مطابق سبك رعایت نمی کنند. نگارنده در سراسر کتاب نتوانست غلط املایی و اشکالات صوری حاصل از چاپ بیابد که این پاکیزگی طبع، از خصایص مرکز نشر دانشگاهی است.

انتشار نخستین درسهای ترجمه فرصتی است مغتنم برای علاقه‌مندان ترجمه و دانشجویانی که با زبان و ترجمه سر و کار دارند و نیز کسانی که می‌خواهند بدانند ترجمه چیست و روندهای آن کدام است. تمام رشته‌های دانشگاهی در سطح کارشناسی یك درس دو واحدی «زبان تخصصی» دارند که موضوع درس عمدتاً ترجمه متون تخصصی رشتهٔ مورد نظر است. تدریس اصول و مقدمات ترجمه در زمان محدود این دو واحد نمی گنجد. شاید بتوان گفت نخستین درسهای ترجمه بیش از هر کسی به کمك این گروه از مخاطبان دست از همه جاکوتاه می‌رسد.

کاظم رضائیان با چهار پایه و کوله پشتی رنگ و روغن در روستاهای کویری بیرجند

کاظم رضائیان نقاش معاصر که نمایشگاه تابلوهای آبرنگش از روستای کهن و دیر پای «اوره» نطنزو کوهپایه های جنگلی قائم شهر با استقبال قابل توجه مشتاقان هنرهای تجسمی مواجه شد این بار قصد تصویر سازی هایی را از حاشیه کویر دارد و می خواهد مناظر زیبای روستاهای کهن حومه بیرجند را به کمك رنگ و روغن بر تابلوهایش ابدی کند. کاظم رضائیان، مشتاق مناظر کهن است و با چیره دستی، رنگ آمیزی صحنه های دیرسال را که از پس قرون و اعصار درجای جای میهن ما به یادگار مانده است باز می سازد، صحنه هایی که شوق و شور را در بیننده به وجود می آورد و ابدی است. هم اکنون کاظم رضائیان با کوله پشتی محتوی انواع رنگ، بار سفر بسته و در روستائی در حومه بیرجند چهار پایه نقاشی را در برابر منظره ای دیرپا برافراشته و به آرامی و با وسواس کامل آن صحنه‌ها را عیناً بر روی بوم منتقل می کند تا عناصر عینی هستی به گونه ای که هست برای آیندگان محفوظ بماند.

سوئیت سنفونیك ارسلان کامکار

سوئیت سنفونیك کردی اثری است از ارسلان کامکار که مراحل ضبط و اجرای آن به زودی به پایان می‌رسد. ارکستر سنفونیك این اثر را اجرا کرده و از سازهای ایرانی سنتور و دهل نیز در این اجرا استفاده شده است. حسین شریفی نیز خواننده این ارکستر است.

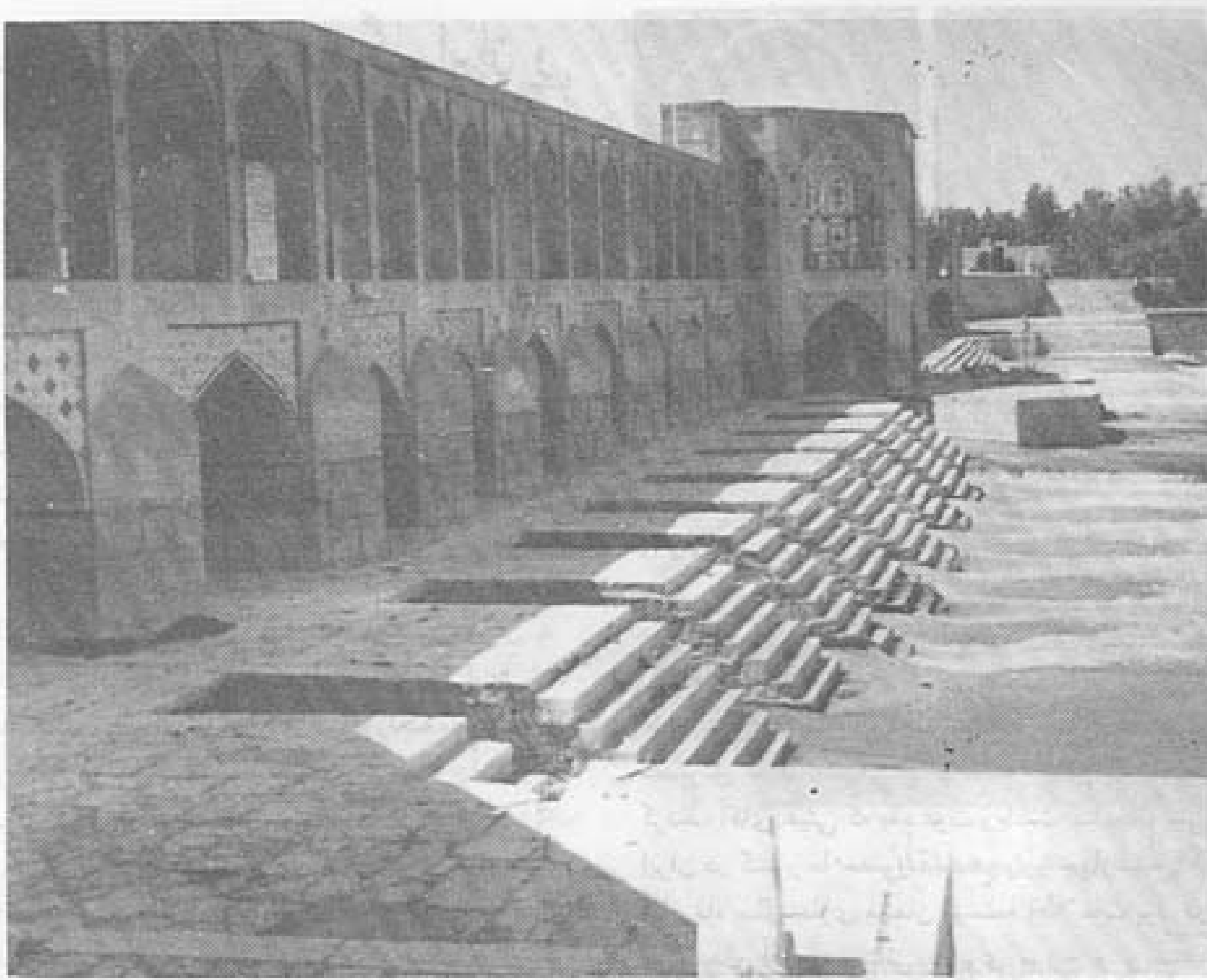
جشنوارهٔ جشنواره‌ها

فستیوال سینمایی لندن ـ مشهور به جشنواره جشنواره‌ها ـ از هشتم تا بیست و پنجم نوامبر سال جاری در این شهر برگزار می گردد. در این جشنواره فیلمهایی به نمایش گذاشته می شود که در همان سال از جشنواره‌های دیگر جایزه گرفته یا با تحسین روبرو شده باشند.

شایان ذکر است که نخستین جشنواره از این نوع، در سی و چهار سال پیش در لندن برگزار شد که در آن زمان محدودیت بسیاری داشت و فقط ۱۵ فیلم در آن شرکت داده شده بود. اما این تعداد در سالهای بعد افزایش یافت تا جایی که در جشنواره امسال ۱۹۰ فیلم از ۳۵ کشور شرکت داده شده است.

این جشنواره تاکنون توانسته است نامهایی مانند: کوروساوا، فلینی، ویسکونتی، برگمن، ساتیاجیت رای، آندره وایدا و برتولوچی و گودرا در سراسر جهان پرآوازه سازد.

بدنیست بدانیم که در جشنواره سینمایی لندن از دهه هشتادبه بعد، سهم مشارکت سینمای جهان سوم به شکل ملموسی افزایش یافته و از این طریق سینمای آفریقا و آسیا به بینندگان غربی معرفی شده است.



نخستین مدرسه بین المللی هنرهای دستی در اصفهان

به همت شهردار اصفهان، نخستین مدرسه بین‌المللی هنرهای دستی جمهوری اسلامی ایران درمحل پل خواجو تأسیس شد. دراین موسسه ۳۰ رشتهٔ هنری توسط مجربترین استادان هنر تدریس می‌شود. نقاشی، آبرنگ، زرگری، مسگری، تذهیب، منبت کاری، خطاطی، گچ بری، نقشه قالی و... از جمله این رشته‌هاست. دراین مدرسه حتی برای هنرجویان خارج از اصفهان که قادر نیستند درروزهای عادی درکلاسها حضور به هم رسانند، کلاسهای فشرده ویژه‌ای درنظر گرفته شده است.

جالب اینجاست که دانشجو در انتخاب استاد مختار خواهد بود و درارتباط باهمین موضوع بااستادانی از داخل وخارج کشور از قبیل: استاد فرشچیان و استاد ذوفن هماهنگی‌هایی به عمل آمده است. و برای استفاده از استادان خارج از اصفهان (داخل وخارج) که قادر به حضور مستمر درکلاسها نیستند، سیستم ویدیویی به کار گرفته خواهد شد.

گفتنی است که محل تشکیل کلاسها قسمت زیرین پل خواجوست وقسمت بالای پل نیز به بازار بین‌المللی فروش آثار هنرجویان واستادان اختصاص می‌یابد. همچنین برای تسهیل خریدهای توریستی، غرفه‌ای درنظر گرفته شده است که به امور مبادلات ارزی خواهد پرداخت.

جای آن دارد که ذکر خیری از طراح، سرپرست ومجری این طرح، آقای رسول ساعی شود که به کارتدریس دراین مدرسه نیز اشتغال دارد وصاحب جایزه بهترین هنرمند سال ۱۹۸۴ دررشتهٔ قلمزنی درفستیوال Kasro vally جنوب سانفرانسیسکو است.

مدرسه بین المللی هنرهای دستی ایران خواجو، از تمام استادان بزرگواری که سالها در اعتلای هنرهای گرانقدر ایرانی، زحمات بی شائبه‌ای را متحمل شده‌اند، دعوت به همکاری می کند: واز دارندگان کتابهای نفیس هنری، برای تکمیل کتابخانهٔ بزرگ و در دست تأسیس مدرسه تقاضای مساعدت دارد.

اجرای رسیتال پیانو توسط یك بانوی هنرمند

درروزهای آغازین دومین ماه پاییز، رسیتال پیانوی خانم «نوین افروز» پیانیست برجسته ایرانی درتالار وحدت برگزار شد. دراین برنامه قطعاتی از «لودویك فون بتهوون»، «فردریك شوپن»، «فرانتز لیست» و «باگانی نی» نواخته شد. این پیانیست برجسته ایرانی که درکشورهای اروپایی و آسیایی کنسرتهایی داشته و آخرین کنسرت وی درکشور چین به مناسبت افتتاح بازیهای المپیك آسیایی اجرا شده، دارای مدرك تحصیل بین‌المللی موسیقی و برندهٔ جوایز ارزندهٔ جهانی است.

هاتفی اصفهانی در گذشت

حاج «جواد قوام پور» مشهور به «هاتفی اصفهانی» در روز ۲۹ مهر ماه در سن ۷۷ سالگی براثر بیماری قلبی درگذشت.

این شاعر نامی کویر از سنین نوجوانی به شعر و شاعری روی آورد و دوره شاعری او را می توان به دو دوره قبل و بعد از انقلاب اسلامی تقسیم کرد.

هاتفی متولد سمنان است و مجموعه اشعاری به نام «ندای دل» از او به جا مانده است. که جلد اول آن منتشر شده و جلد دوم آن نیز در دست چاپ است.

فعالیتهای مشترك فرهنگی ایران و تاجیکستان

نمایشگاه نقاشی کودکان ایرانی در روز سه شنبه ۲۲ آبان ماه در شهر دوشنبه مرکز تاجیکستان گشایش یافت. این نمایشگاه که به مدت دو هفته در این شهر برپاست، به همت مسئولین کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و بنیاد فرهنگ تاجیکستان برگزار شده است. لازم به ذکر است که در این نمایشگاه کتب منتشره کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان نیز به معرض نمایش گذاشته می شود.

از جمله فعالیتهای مشترك فرهنگی ایران و تاجیکستان اعزام هیأتی ۱۵ نفره از سوی ایران به دعوت بنیاد فرهنگ تاجیکستان برای برگزاری یك نمایشگاه کتاب است که آقای صباح زنگنه معاون امور فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در رأس این هیأت قرار دارد.

علاوه بر فعالیتهای مذکور، به دعوت بنیاد فرهنگ تاجیکستان، جشنواره فیلمهای ایرانی به همت آقای انوار معاون امور سینمایی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در تاجیکستان برگزار خواهد شد. در این جشنواره ۲۰ فیلم ایرانی برای مردم تاجیك نمایش داده می شود که ۸ فیلم آن جوایز بزرگ جشنواره های بین المللی را تاکنون به خود اختصاص داده‌اند. گفتنی است که درآمد حاصله از نمایش این فیلمها جهت بنای مجسمه فردوسی در شهر دوشنبه به کارگرفته می شود.

بهمن ماه و سمینار کاربردی مراکز و سازمانهای پژوهش فرهنگ و اطلاع رسانی

اولین سمینار « کاربردی مراکز و سازمانهای پژوهش فرهنگی و اطلاع رسانی» از سوی سازمان مدارك فرهنگی انقلاب اسلامی در روزهای اول، دوم و سوم بهمن ماه سال جاری در هتل لاله تهران برگزار می شود.

هدف از برگزاری این سمینار، بررسی اهمیت پژوهش و نقش اطلاعات و اطلاع رسانی فرهنگی در تسریع و تسهیل تحقیقات و جایگاه ویژه سازمانها و مراکز پژوهشی و اطلاع رسانی فرهنگی در ارتقاء سطح تحقیق و تتبع در جامعه و بهره‌گیری بیشتر از ظرفیتها و قابلیتهای موجود است.

سازمان مدارك فرهنگی انقلاب اسلامی اعلام کرده است، برای پرهیز از هرگونه کلی گویی و بحثهای تئوریك که نتیجه عملی در برنداشته، صرفا پذیرای مقالاتی خواهد بود که بتواند به خوبی ضعفها و معضلات کنونی را ارزیابی کند و یا پیشنهادات عملی و راهگشایی را ارائه کرده باشد.



دیدار فرزند صدرالدین عینی، شاعر بزرگ تاجیکستان از روزنامه اطلاعات

آقای کمال الدین عینی، ادیب تاجیکی پسر صدرالدین عینی شاعر بزرگ تاجیکستان به همراه همسرش خانم اشرفی از مؤسسه اطلاعات بازدید کردند. آقای عینی که به دعوت ریاست کتابخانه ملی ایران در کشور ما حضور دارد در روز چهارشنبه ۱۶ آبان ماه سال جاری مهمان مؤسسه اطلاعات بود. در این دیدار آقای باستانی پاریزی مورخ و نویسنده بزرگ ایرانی، آقای محمد رجبی ریاست کتابخانه ملی ایران، آقای جلال رفیع نویسنده معاصر و دبیر شورای فرهنگ عمومی، و سرپرست مؤسسه اطلاعات نیز حضور داشتند. حاضرین در این نشست در بارهٔ ادبیات کهن و معاصر زبان فارسی و وضع فعلی خط و زبان فارسی در تاجیکستان صمیمانه به گفتگو پرداختند. شایان ذکر است که مجلهٔ ادبستان نیز گفتگویی کوتاه با کمال الدین عینی و همسرش خانم اشرفی که از محققین بزرگ هنر مینیاتور به شمار می رود، داشت که متن این گفتگو در شماره های آینده مجله به چاپ خواهد رسید.

سمینار بررسی مسائل ترجمه

دانشگاه تبریز در روزهای ۱۴ تا ۱۶ مهرماه امسال محل برگزاری «سمینار بررسی مسائل ترجمه» بود. هدف از برگزاری این سمینار طرح و بررسی مسائل و مشکلات مربوط به ترجمه، ایجاد محیطی مناسب برای بحثهای سازنده و گمان پردازیهای علمی تعیین شده بود تا در بهتر شناختن ماهیت مسائل ترجمه در ایران، آشنایی با اصول ترجمه و طرح آنها در چارچوب نظریه های جدید زبانشناسی، ویژگیهای انواع مختلف متون و مسائل مربوط به ترجمه و مسائل و مشکلات علمی ترجمه و مترجمان در ایران گامی برداشته شده باشد.

علاوه بر استادان دانشگاه، مترجمین معروفی چون: رضا سید حسینی، محمد رضا باطنی، صفدر تقی زاده، نجف دریا بندری و...در این سمینار شرکت داشتند.

گفتنی است که سخنرانیها در این سمینار صرفاً به مترجمین مشهور و زبر دست اختصاص نداشت، بلکه جوانان مترجم نیز که با مشکلات عملی ترجمه بیشتر درگیرند، در زمینه های مختلف سخنانی ایراد کردند.

باشو و غریبه کوچك و جایزه اول جشنوارهٔ هنر وتجربه

«باشو، غریبه کوچك» ساختهٔ بهرام بیضایی، جایزهٔ اول جشنواره هنر و تجربه در فرانسه را از آن خود ساخت. هدف از برگزاری جشنواره مذکور، طرح فیلمهای متفاوت هنری است که بیانگر تجربهٔ جدیدی از بیان وفن باشند.

برنامهٔ اولین دورهٔ جشنواره هنر و تجربه که در شهر «اوبرویلیه» فرانسه از سی ام مهرماه تا ششم آبان ماه سال جاری برگزار شد، به فیلمهای کودکان و نوجوانان اختصاص داشت. لازم به ذکر است که فیلم «باشو، غریبهٔ کوچك» قبلاً درچندین جشنواره بین المللی به معرض نمایش گذاشته شده و با استقبال گرم تماشاچیان روبرو شده است.

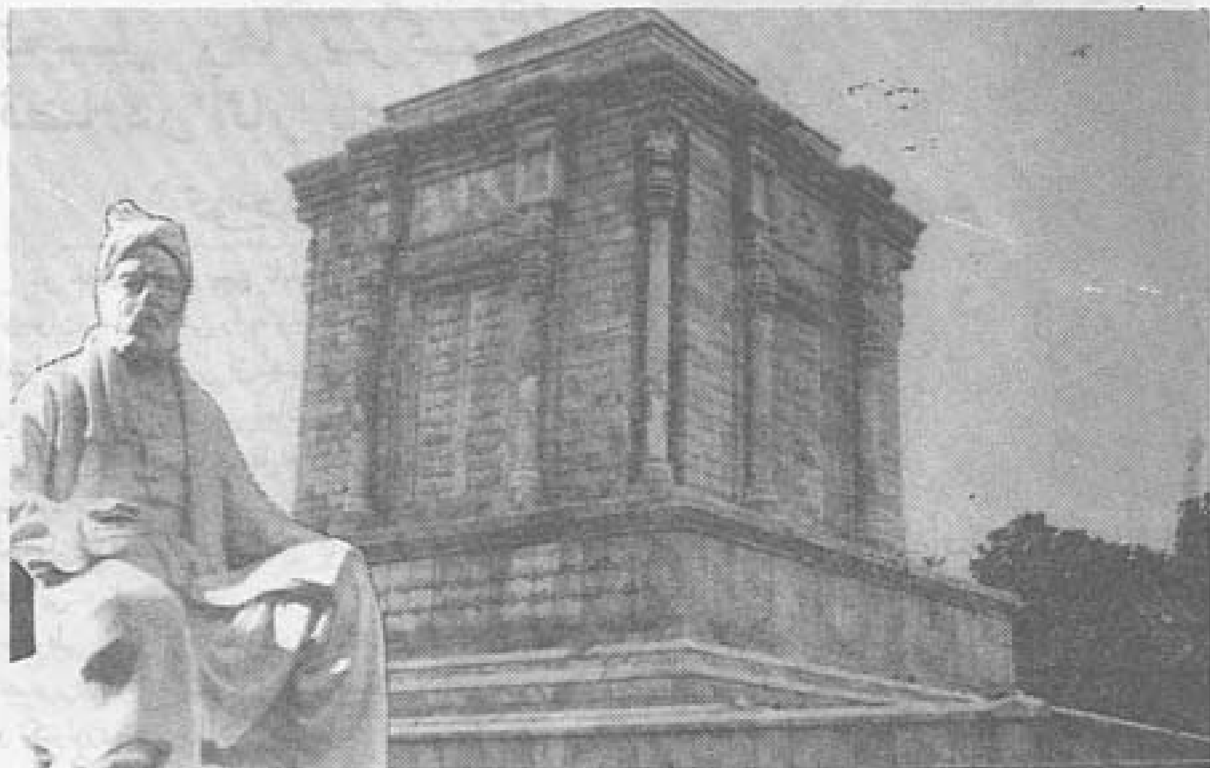


وزیر فرهنگ و آموزش عالی از دکتر غلامحسین یوسفی عیادت کرد

دکتر معین وزیر فرهنگ و آموزش عالی از دکتر غلامحسین یوسفی استاد و محقق برجسته فرهنگ و زبان فارسی عیادت کرد. در این دیدار دکتر معین ضمن تجلیل از خدمات ارزنده وی اظهار امیدواری کرد که فرهنگستان زبان و ادب بتواند با بهبودی هرچه سریعتر استاد، از وجود ایشان بهره مند شود.

شایان ذکر است که دکتر غلامحسین یوسفی عضو فرهنگستان زبان و ادب فارسی و برندهٔ جایزهٔ کتاب سال است و چندی پیش آقای صباح زنگنه معاون امور فرهنگی وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی طی دیداری از استاد یوسفی ضمن تجلیل از مقام علمی استاد، هفت سکه بهار آزادی (جایزه کتاب برگزیده سال) به همراه یك جلد کلام الله مجید و سه سکهٔ اهدایی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی را خدمت استاد تقدیم کرد و دکتر غلامحسین یوسفی متقابلاً ضمن سپاس از مسئولین فرهنگی کشور ده سکه مذکور را در اختیار گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد قرارداد تا به تدریج به ده تن از دانشجویانی که در زمینه نقد ادبی بتوانند رساله یا تحقیقی ارجمند عرضه کنند، اهداء شود.

در خاتمه یادآور می شویم که کتاب سال جمهوری اسلامی ایران، کتاب «شیوه های نقد ادبی» اثر «دیویددیچز» نام دارد که در نوع خود از کتابهای محققانه و سودمند است که توسط دکتر غلامحسین یوسفی و مرحوم تقی صدقیانی از انگلیسی به فارسی ترجمه شده است و علاوه بر شیوایی، از جهت موضوع نیز بدیع است.



برگزاری هزاره تدوین شاهنامه در اولین ماه زمستان

کنگره بین‌المللی بزرگداشت حکیم ابوالقاسم فردوسی در هفته اول دی ماه به مناسبت هزارمین سال تدوین شاهنامه، با ارائه بیش از ۲۰ مقاله برگزیده، در تالار فردوسی دانشکده ادبیات دانشگاه تهران برگزار می‌شود.

این کنگره با شرکت نزدیك به ۴۰۰ شخصیت داخلی و خارجی همسو با برنامه‌های یونسکو که به پیشنهاد ایران، سال ۱۹۹۰ میلادی را سال فردوسی اعلام کرده است، برگزار می‌شود.

در این کنگره به جز ایرانشناسان و استادان زبان فارسی کشورمان، ۵۰ نفر از دبیران آموزش و پرورش و نیز ۱۷۴ میهمان خارجی که استادان زبان فارسی در دانشگاههای دنیا هستند، شرکت خواهند کرد.

برنامه‌های این کنگره شش روزه که اول دی ماه با سخنان رئیس جمهور افتتاح خواهد شد، به این شرح است:

روز اول دی ماه پس از افتتاح کنگره، سرود مخصوص فردوسی اجرا می‌شود ارائه گزارش علمی کنگره، حضور میهمانان خارجی در مرقد مطهر امام خمینی (س) و نثار تاج گل بر آرامگاه شهدا در بهشت زهرا بخشی از برنامه‌های این روز است. برای روزهای دوم و سوم دی ماه، جمعاً ۲۸ سخنرانی برای هر شعبه در نظر گرفته شده است.

سفر به مشهد، حضور در آرامگاه فردوسی از جمله برنامه‌های این کنگره شش روزه است.

لازم به ذکر است که علاوه بر برنامه‌های فوق، برنامه‌های نقالی، اجرای چند تئاتر، چاپ شاهنامه از روی نسخه فلورانس که قدیمیترین شاهنامه موجود در دنیاست، برای کنگره در نظر گرفته شده است.

نفرات برتر جشنواره سراسری عکس کودك و نوجوان برگزیده شدند

حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی براساس رسالت فرهنگی و هنری خود و به منظور شکوفایی و رشد استعدادهای عکاسان جوان اولین جشنواره عکس کودك و نوجوان را در نیمه نخست آبان برگزار کرد.

آقای عطاربور یکی از برگزار کنندگان این جشنواره به خبرنگار «ادبستان» گفت: «در این جشنواره ۱۵۱ عکس در بخش مسابقه و ۲۴ تصویر در بخش ویژه شرکت داده شد و از آن جایی که شرایط سنی برای حضور عکاسان جوان در جشنواره منظور نشده بود، جوانان استقبال شایانی از جشنواره کردند. انتظار می‌رفت، عکاسان حرفه ای نیز از جشنواره استقبال گسترده تری به عمل آورند تا هنر آنان سرمشق جوانان عکاس قرار بگیرد. وی اضافه کرد: این جشنواره هرسال یك بار برگزار می‌شود و برنامه ریزیهای مقدماتی انجام شده تا جشنواره مذکور در سطح بین‌المللی برگزار شود و همه جوانان عکاس هنرمند سراسر گیتی بتوانند در این جشنواره هنری - فرهنگی شرکت کنند.

نفرات نخست بخش‌های مختلف جشنواره سراسری عکس کودك و نوجوان به شرح زیر برگزیده شدند:

- در بخش ویژه کودك و زلزله: مسعود ریاضی هروی دیپلم افتخار و پیکره مطلای جشنواره.
- در بخش عکاسی از کودکان و نوجوانان انقلاب اسلامی و دفاع مقدس: سیاوش حبیب اللهی دیپلم افتخار و سکه بهار آزادی.
- در بخش کودك و مسایل تربیتی: سیداحمد ظاهرپور دیپلم افتخار و سکه بهار آزادی.
- بخش کودك و آموزش: یوسف مداجیان دیپلم افتخار و سکه بهار آزادی.
- بخش کودك وزندگی: منصور ثانی دیپلم افتخار و سکه بهار آزادی.
- بخش کودك و کار: محمدتقی توسلی اشرفی.
- بخش چهره کودك: محمدکوچك پور کیورچالی.
- بخش عکاسی کودکان و نوجوانان: مهران دریایی.

برگزیدگان مسابقه جهانی پیانو نوازی شوپن

در دوازدهمین دوره مسابقه پیانو نوازی شوپن در ورشو، ۱۴۰ پیانیست از ۲۱ کشور به مدت سه هفته شرکت کردند. در این مسابقه که هر ۵ سال یك بار برگزار می‌شود، یك پیانیست امریکایی به نام «کوین کن نر» جایزه دوم را به دست آورد. این برای نخستین بار در تاریخ این رقابتهاست که مسابقه، برنده اول ندارد.

مسافران، فیلم جدید بیضایی

بهرام بیضایی پس از ساختن فیلم «شاید وقتی دیگر» در صدد ساختن فیلم دیگری است به نام «مسافران». هنوز نام افرادی که در فیلم تازه بیضایی با او همکاری می‌کنند، قطعی نیست.

۲۲ کشور خارجی در ششمین جشنواره بین المللی فیلمهای کودکان ونوجوانان



در ششمین جشنواره بین‌المللی فیلمهای کودکان ونوجوانان که از ۱۳ تا ۲۰ آبان ماه دراصفهان برگزار شد، کشورهای: ایتالیا، فرانسه، هند، ژاپن، مجارستان، کانادا، یوگسلاوی، شوروی، کوبا، تایوان، فنلاند، لهستان، رومانی، آلمان، چین، نروژ، کره شمالی، چك‌واسلواکی، اتریش، هلند، ترکیه و سویس نیز شرکت داشتند. در بخش مسابقه این جشنواره شش فیلم بلند و کوتاه ایرانی و ۲۵ فیلم بلند و کوتاه خارجی و در بخش خارج از مسابقه ۴ فیلم بلند وکوتاه ایرانی و سیزده فیلم بلند و کوتاه خارجی نمایش داده شد.

چشم انداز سینمای کودکان ونوجوانان ژاپن، گزیده نقاشی های متحرك سینمای ایران (از آغاز تاکنون)، نمونه‌هایی از سینمای نقاشی متحرك ایتالیا، بزرگداشت ژان ایماژ (نقاشی متحرك سازفرانسوی که اخیراً درگذشت) و... ازجمله برنامه‌های ارزنده این جشنواره بود.



راپسودی ماه اوت، فیلم تازه کوروساوا

«راپسودی ماه اوت» کار جدید «آکیرا کوروساوا» کارگردان مشهور ژاپنی است. کوروساوا قبل از این فیلم، کار فیلم رویاها را به اتمام رسانده است. گفتنی است که این کارگردان مشهور ژاپنی در طول ۲۰ سال اخیر فقط چهار فیلم ساخته است.



لودویك فون بتهوون (۱۸۳۷ ـ ۱۷۷۰) که سمفونی های نه گانه را ساخته، دهمین سمفونی را هم طرح ریزی کرده بود، اما فقط توانست قطعات کوچکی

دهمین سمفونی بتهوون

از این سمفونی را یادداشت کند.

اکنون، ۱۶۱ سال پس از مرگ وی، پی به وجود دهمین سمفونی‌اش برده شده است.

باری کوپر (Barry cooper) انگلیسی متخصص در رشته موسیقی، در دانشگاه آبردین (Aberdeen)، اولین مومان (Movent) بزرگ ۱۵ دقیقه‌ای این سمفونی را به سبك و سیاق بتهوون ساخته است. او ۵۰۰ یادداشت (Takts) لازم برای تصنیف این سمفونی را از طرحهائی که در برلین و بن کشف کرده، به دست آورده و کاملا متقاعد شده است که اینها طرحهای اولیه بتهوون برای سمفونی دهم بوده‌اند. و بتهوون هم قولش (قول همین سمفونی) را به انجمن فیلارمونیك لندن داده بود. انجمن فیلارمونیك لندن هم مبلغ ۱۰۰ (یکصد) پوند برای بتهوون که به سختی بیمار و دچار فقر شدیدی بوده، فرستاده. بتهوون درست هشت روز قبل از مرگش و قبل از تکمیل کردن این اثر، در نامه‌ای، حق شناسی و سپاسگزاری‌اش را از این انجمن اظهار کرده بود. (ترجمهٔ مسعود زرگر ـ منبع: Scala - 1988)

تخیل رها برگسترهٔ فضا در آثار یك نقاش نوجوان

در خانه آفتاب، سی تابلو آرین لواسانی، نقاش نوجوان، نمایشگاهی را به وجود آورده که با نقشهایی انتزاعی، تصویرهایی از ذهنیت های رها و گوناگونی را در چشم‌انداز درونی تماشاگر به وجود می آورد.

حمله مریخی ها و مقابله هوایی زمینی ها با آنان، موجودات فضایی، بخشی از دلمشغولی‌های یك نوجوان ۱۳ ساله هنرمند از عالم فضا و موجودات فضایی... است آرین در این تابلوها کوشیده با خطوطی رنگین و ظریف در تخیل نیرومند نوجوانانه، تصاویری ابداع کند که اشکال معماری های فضایی و تکنولوژی جدید نامیده می‌شود.

حیطهٔ تخیل او بسیار گسترده و استعدادش در قلمرو نقاشی خارق العاده است و این دو حس، آینده روشنی را برای آرین رقم خواهد زد.

آنچه که در تابلوهای آرین لواسانی باید مورد درنگ و تعمق موشکافانه قرار گیرد حساسیت نسبت به انسجام خطوط و یا از هم گسیختگی آنها نیست. بلکه دریافت و لمس جهش تخیل اوست.



آرین لواسانی اولین نمایشگاهش را با سه اثر در سال ۱۳۶۵ در موزه هنرهای معاصر تهران و در کنار دیگر هنرمندان خردسال برپا داشت. بعد در ۱۲ سالگی، اولین نمایشگاه انفرادی او با ۳۶ تابلو در خانه آفتاب برگزار شد و امسال نیز کوشیده است نمایشگاهی را با سی تابلو برپا دارد.

در گوشه‌ای از نمایشگاه، آرین را مشغول صحبت با عده‌ای از تماشاگران تابلوهایش مشاهده کردم و به این جمع پیوستم. در این لحظه، یکی از دیدارکنندگان از آرین پرسید: چه کتابهایی را مطالعه می کنی؟

آرین بی مقدمه گفت:

ـ تن، تن... کتابهای بچه‌ها!

نمایشگاه دستهای عاطفه در سراسر کشور

نمایشگاهی از آثار نقاشی کودکان منطقه زلزله زده تحت عنوان «دستهای عاطفه» از روز ۱۳ آبان ماه به مدت یك هفته در تهران و سایر نقاط کشور برپا شد. لازم به ذکر است که این نمایشگاه قبلاً نیز درتهران برگزار شده بود و نظربه اهمیت موضوع نمایشگاه، تصمیم به تجدید برگزاری آن در سراسر کشور گرفته شد.

کنگره جهانی بزرگداشت فردوسی و انجمن خوشنویسان

همزمان با برگزاری کنگره جهانی بزرگداشت فردوسی (اول تا ششم دی ماه) انجمن خوشنویسان ایران، نمایشگاههایی از آثار خطی و چاپی و مینیاتورهای نقاشی شاهنامه برپا و چند کتاب جدید و منتخب از اشعار فردوسی را به بازار ادب و هنر عرضه خواهد کرد. نمایشگاه مذکور شامل ۴۰۰ تابلو خطی و مرقع و ۳۰ تابلو نقاشی است که توسط هنرمندان کشور ارائه شده است. همچنین کتاب «سروسایه‌فکن» به کوشش دکتر محمدعلی اسلامی ندوشن باخط استاد امیرخانی، کتاب «هزارفراز» و کتاب «فردوسی در آیینه شاهنامه» که با همکاری ۳۰ تن از هنرمندان کشور تهیه و تدوین شده، در حال چاپ است و در زمان اجرای کنگره آماده و عرضه می شود.

شایان ذکر است که ۱۵ قطعه تمبر یادبود به مناسبت کنگره فردوسی چاپ و منتشر می شود که برای تهیه ۱۰ قطعه از این تمبرها از مینیاتورهای کتاب شاهنامه استفاده شده است، و برای تهیهٔ تمبرهای دیگر نیز از تصویر مجسمه میدان فردوسی، آرامگاه این شاعر بزرگ ایران زمین و همچنین اشعاری که به خط خوش نوشته شده باشد و مسئولین انجمن خوشنویسان آنها را برگزیده باشند استفاده شده است.

گفتنی است که ۱۸۰ نفر میهمان خارجی از ۳۲ کشور برای حضور در این کنگره دعوت شده اند.

شهر کتاب

ادبیات

□ دربارهٔ زبان فارسی (املاء - انشاء - ترجمه و... برای دانشجویان و دانش پژوهان)
دکتر مهدی درخشان - تهران - چاپ سوم - انتشارات دانشگاه تهران - ۲۴۷ ص - ۵۵۰ ریال - قطع وزیری

□ فریاد در خاکستر (مجموعه داستان)
صادق کرمیار - نشر قرن و سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی - تهران - چاپ اول - ۱۳۶۹ - ۱۰۱ ص - ۴۰۰ ریال - قطع رقعی.

□ آخرین شناسایی
مجید مطیعیان - حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی - تهران - چاپ اول - ۱۳۶۹ - ۷۲ ص - ۲۷۰ ریال - قطع رقعی.

□ از چشم برادر
شمس آل احمد - انتشارات کتاب سعدی - قم - چاپ اول - ۶۹ - ۵۷۵ ص - قطع وزیری.

□ گردباد
میگل آنخل آستوریاس - ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان - انتشارات به نگار - تهران - چاپ اول - ۱۳۶۹ - ۲۸۵ ص - ۱۱۵۰ ریال - قطع رقعی.

□ کتاب به نگار
به کوشش علی دهباشی - با آثاری از: جلال آل احمد - اختر اعتمادی، محمدعلی جمالزاده، بهاءالدین خرمشاهی، فرامرز سلیمانی، رضاسیدحسینی و.... انتشارات به نگار - تهران - چاپ اول - ۱۳۶۸ - ۲۸۴ ص - ۱۰۵۰ ریال - قطع رقعی.

□ دشت خون (نمایشنامه)
رحمت‌الله محرابی - حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی - تهران - چاپ اول - ۱۳۶۹ - ۹۶ ص - ۳۷۰ ریال - قطع رقعی.

□ صحنهٔ محرم
(مجموعهٔ پنج نمایشنامه برای اجراء در مدارس)
محمد مهدی رسولی - انتشارات برگ - تهران - چاپ اول - ۱۳۶۹ - ۸۸ ص - ۳۶۰ ریال - قطع رقعی

□ غزل، خاك و خاطره (مجموعه غزل)
غلامحسین عمرانی - انتشارات برگ - تهران - چاپ اول - ۱۳۶۹ - ۱۳۰ ص - ۴۹۰ ریال - قطع رقعی.

□ نقطه رهایی
گل علی بابایی - حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
تهران - چاپ اول - ۱۳۶۹ - ۱۳۷ ص - ۶۶۰ ریال - قطع رقعی.

□ اهتزاز روح
(مباحثی در زمینه زیبایی شناسی و هنر)
گردآمده از آثار: استاد شهید مرتضی مطهری (ره) - گردآوری و تنظیم: علی تاجدینی - حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی - تهران - چاپ اول - ۱۳۶۹ - ۴۸۳ ص - ۱۸۵۰ ریال - قطع وزیری.

□ یادداشتهای سوسنگرد
شهید غلامرضا صادق زاده - حوزه هنری ادبیات اسلامی - تهران - چاپ اول - ۱۳۶۹ - ۷۲ ص - ۲۷۰ ریال - قطع رقعی.

□ عشق گمشده (مجموعه داستان کوتاه)
ترجمهٔ مهدی چمنزار - محمد طلوع - نشر نی - تهران - چاپ اول - ۱۳۶۹ - ۱۲۴ص - ۴۰۰ ریال - قطع جیبی.

□ حکایتهایی کوچك ازمردانی بزرگ (گلهایی از گلستان - بازگردان گلستان سعدی به نثر روان امروز).
تألیف: محمدعلی خضر - ناشر: مؤلف - کرمان - چاپ اول - ۱۳۶۹ - ۱۴۳ص - ۸۰۰ ریال - قطع رقعی.

□ صحبت عشق (خاطرات آریی جی زنها - جلد سوم).
مرکز چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی - تهران - چاپ اول - سال ۶۹ - ۱۷۹ ص - ۴۰۰ ریال - قطع رقعی.

□ نقطه رهایی
گلعلی بابایی - تهران - چاپ اول - ۱۳۶۹ - ۱۳۷ ص - ۶۶۰ ریال - قطع رقعی.

□ ده روز محاصره در قله ویزان
مرتضی سرهنگی - نشر جوان و سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی - تهران - چاپ اول - سال ۶۹ - ۶۱ص - ۳۰۰ ریال - قطع رقعی.

□ یك سبد گل محمدی (مجموعه داستان)
مصطفی جمشیدی - محراب قلم و سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی - ۱۲۹ص - ۲۰۰ ریال - قطع رقعی.

□ جنگ پتروس
آلکی زی - ترجمهٔ مجید عمیق - نشر آلاله گان - تهران - چاپ اول - سال ۶۹ - ۲۵۶ص - ۷۰۰ ریال - قطع رقعی.

□ دربارهٔ فرهنگ
تی.اس.الیت - ترجمه: حمید شاهرخ - نشر مرکز - تهران - چاپ اول - ۱۳۶۹ - ۱۵۵ ص - ۶۰۰ ریال - قطع رقعی.

تاریخ

□ تالشی ها کیستند؟
علی عبدلی - انتشارات ققنوس - تهران - چاپ دوم - ۱۳۶۹ - ۲۴۸ ص - ۹۰۰ ریال - قطع رقعی.

□ تمدّن سیاهان - ژاك ماكر - دكتر اسدالله علوی - مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی - مشهد - چاپ اول - ۱۳۶۹ - ۳۰۳ ص - ۱۱۰۰ ریال - قطع وزیری.

□ نمونه های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه ای ایران

آرتور کریستن سن - ترجمه و تحقیق: احمد تفضلی - ژاله آموزگار - نشر نو - تهران - چاپ اول - ۱۳۶۸ - ۵۵۸ ص - ۲۹۵۰ ریال - قطع وزیری.



ادبستان



نرخ اشتراک ادبستان برای خارج از کشور

مدت اشتراک	پاکستان ترکیه کشورهای عربی	ژاپن هندوستان	اروپا	آمریکا کانادا چین	استرالیا
یکسال	۶۰۰۰ ریال	۸۵۰۰ ریال	۷۱۰۰ ریال	۹۵۰۰ ریال	۱۰۷۰۰ ریال
ششماه	۳۰۰۰ ریال	۴۳۰۰ ریال	۳۶۰۰ ریال	۴۸۰۰ ریال	۵۴۰۰ ریال
سه ماه	۱۵۰۰ ریال	۲۲۰۰ ریال	۱۸۰۰ ریال	۲۴۰۰ ریال	۲۷۰۰ ریال

نام مشترک ....

مدت اشتراک ....

آدرس مشترک لطفاً به لاتین نوشته شود

....

آدرس و شماره تلفن تقاضا کننده اشتراک:

....

لطفاً پس از واریز کردن پول به حساب ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ۳ تهران که در تمام شعب آن قابل پرداخت است فرم بالا را پر کرده همراه با اصل فیش به نشانی تهران اول خیابان خیام مؤسسهٔ اطلاعات صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایند.

حقوق

□ مجموعهٔ قوانین و مقررات مطبوعاتی

تدوین: حمید مقدم‌فر ـ ناشر: روزنامه اوحدی ـ تبریز ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۲۴ ص ـ ۶۸۰ ریال قطع رقعی.

دین

□ رنجها و فریادهای فاطمه «سلام الله علیها»

محدث بزرگ حاج شیخ عباس قمی طاب ثراه ـ مقدمهٔ: آیت‌الله مکارم شیرازی ـ ترجمه: محمدمهدی اشتهاردی ـ انتشارات ناصر ـ قم ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۷۱ ص ـ ۸۵۰ ریال ـ قطع وزیری.

روانشناسی

□ روانشناسی توده‌ها

گوستاولوبون ـ ترجمهٔ کیومرث خواجوی‌ها ـ انتشارات روشنگران ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۳۵ ص ـ ۸۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ معاینه روانی

نحوهٔ معاینهٔ بالینی در روانپزشکی

نوشتهٔ جی. پی ـ لف ـ ا. دی. آیزاکس ـ ترجمهٔ اصغر سجادیان ـ انتشارات اطلاعات ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۵۱ ص ـ قطع وزیری.

□ بازی درمانی دینامیسم مشاوره با کودکان

گردآوری: گاری. ل. لندرث ـ ترجمهٔ خدیجه آرین ـ انتشارات اطلاعات ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ قطع وزیری.

سیاست

□ اساطیر خاورمیانه

ساموئل هنری هوک ـ مترجمان: علی اصغر بهرامی ـ فرنگیس مزداپور ـ انتشارات روشنگران ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۶۲ ص ـ ۱۰۰۰ ریال قطع رقعی.

□ سیر اندیشه ملی گرایی

تألیف: نجاح عطاء الطائی ـ ترجمهٔ عقیقی بخشایشی ـ مرکز چاپ و نشر سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۲۴۰ ص ـ ۷۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ تئوری‌های انقلاب

● نوشتهٔ آلوین استانفوردکوهن ـ ترجمهٔ علیرضا طیب ـ شرکت نشر قومس تهران ـ چاپ اول ۱۳۶۹ ـ ۲۲۵ ص ـ ۱۱۵۰ ریال ـ قطع وزیری.

علمی

□ ورزش درمانی در آب (هیدروتراپی)

بهروز اسفندیاری ـ چاپ و نشر بنیاد ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۶۸ ص ـ ۵۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

مرجع

□ کتابنامه (فهرست کتب منتشره ۶۰ ـ ۵۸)

تهیه و تنظیم: اداره کل مطبوعات و نشریات ـ سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ تابستان ۶۹ ـ ۳۶۵ ص ـ ۵۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ ترکیبات فعلی در زبان آلمانی

دکتر محمد ظروفی ـ نشر مهدی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۸ ـ ۲۱۹ ص ـ ۹۵۰ ریال ـ قطع رقعی

نشریات تازه

□ گل آقا

سال اول ـ ۱۵۰ ریال

«گل آقا» هفته نامهٔ جدیدی است که شمارهٔ اول آن در روز سه‌شنبه اول آبان ماه انتشار یافت. کیومرث صابری طنزنویس بزرگ و پرکار معاصر، مدیر مسئول و صاحب امتیاز این هفته نامه است. در هفته نامه گل آقا معضلات و مشکلات سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و.... با شیرین‌ترین کلام و در قالب طنز بیان می شود.

□ فصلنامهٔ کتاب

دورهٔ اول ـ شمارهٔ اول ـ بهار ۱۳۶۹

اولین شمارهٔ فصلنامه کتاب به همت مسئولین کتابخانهٔ ملی ایران انتشار یافت. کتاب و کتابت در اسلام از محمد رجبی، کتابدار پابرهنه، نقش کتاب در توسعه فرهنگی از نورالله مرادی، اسطورهٔ جامعه بدون کاغذ از دکتر ماندانا صدیق بهزادی، از جمله مقالات منتشره دراین فصلنامه به شمار می روند.

□ ندا

فصلنامه جمعیت زنان جمهوری اسلامی ایران

سال اول ـ تابستان ۱۳۶۹ ـ شماره دوم ـ ۴۵۰ ریال.

دومین شماره «ندا» انتشار یافت. در این شماره ندا مقالات ذیل به چشم می‌خورد:

نگاهی به حقوق خانواده در قانون مدنی ایران، مروری درخود، فلسفه چیست؟، گزارش کوتاه از سفر سرکار خانم مصطفوی به پاکستان، مصاحبه با سرکار خانم فرشته اعرابی و....

□ تحقیقات تاریخی

سال اول ـ شماره سوم ـ ۴۰۰ ریال.

این مجله علمی و پژوهشی که از سوی مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی منتشر می‌شود، حاوی مقالات زیر است:

پژوهشی در تاریخ علم تفسیر، افسران ایتالیایی در خدمت ایران در عهد قاجار، حکومتهای محلی در شرق ایران، اهمیت تاریخی سفرنامه‌های ایران، تأثیر اندیشه‌های ابن خلدون بر تاریخنگاران عثمانی و روش تاریخنگاری عثمانیان، پایدن مرز به روایت متنهای دینی زردشتی، اوضاع اجتماعی ایران از خلال آثار غزالی و آغاز مسیحیت در امریکای میانه و جنوبی.



